Bachelor thésis 2015

méthophotography

Alban Vogel

métho—
photo—
graphy

Introduction

Thématique

Comment transmettre une connaissance et faire en sorte que chacun puisse se l'approprier, quel que soit son bagage initial ? Quels moyens sont aujourd'hui à disposition pour faire circuler un savoir ?

Ce travail de bachelor thésis traite des modes d'emploi, manuels et autres méthodes par lesquels transite l'information. Ce sujet n'ayant été que très peu étudié par d'autres, le travail de bachelor thésis fait donc état d'une prospection, analyse et réflexion, à l'égard des supports d'apprentissage évoqués.

Afin de saisir les enjeux qu'ils représentent, la première partie de ce travail s'attachera à dépeindre un panorama non exhaustif de ce qu'il existe tout en explorant en parallèle les problématiques sociologiques ou pédagogiques qu'ils peuvent sous-tendre.

La deuxième partie consiste en une étude plus approfondie et surtout appliquée à la photographie. De nombreuses méthodes pour l'apprendre existent et sont légion notamment sur internet, où il est possible d'apprendre sur une page une chose contredite sur une autre.

La dernière partie présente plusieurs pistes de réflexion et présente un positionnement personnel en réaction aux deux précédentes parties.

Plusieurs modes, divers emplois

Par définition…

Le manuel ou mode d'emploi est un document au sens large contenant des informations sur le fonctionnement d'un objet ou concept afin d'en permettre ou d'en optimiser l'utilisation. Même si on les connaissons le plus souvent sous forme d'édition, les aspects que peuvent prendre ces médiums sont variables *(1)*. Les éléments qui le composent se succèdent en un ordre défini par l'auteur-e, que l'on appelle méthode. Qu'elle soit implicite ou explicite, cette dernière traduit indubitablement du point de vue de l'auteur sur le sujet. De plus, la méthode permet d'adopter une approche pédagogique et, ainsi, mieux s'adapter au destinataire du message.

Les éléments qui le composent se succèdent en un ordre défini par l'auteur-e…

Il existe plusieurs types de méthodes, mais toutes ne se ressemblent pas pour autant, car pour être efficaces, chacune d'elle est pensée en fonction de l'utilisateur et de la complexité du problème. Une méthode, peut avoir été conçue dans le but de répéter une action de façon mécanique *(9)*, comme c'est le cas dans les milieux scientifiques et médicaux par le biais de protocoles, alors qu'une autre, visant à ancrer une connaissance, adoptera une approche plus mesurée et beaucoup plus riche en solutions d'apprentissage que ne pourrait l'être un protocole.

Le choix d'une méthode est extrêmement important, car elle influe sur la capacité du récepteur à accrocher à l'information que l'on souhaite transmettre *(3)*.

Rapport aux Hommes

Il n'existe, à ma connaissance, aucun ouvrage traitant de l'histoire et des évolutions subies par ce médium au fil des siècles, mais il est tout à fait envisageable de penser que ses origines remontent à la préhistoire. En effet, si on prend la définition au sens strict d'un manuel comme support d'information, une peinture rupestre présentant des techniques de chasse n'a fondamentalement rien de différent — si ce n'est la forme — d'un manuel de 200 pages sur l'utilisation d'une machine à coudre.

Le manuel est une conséquence de l'évolution, la spécialisation et l'adaptabilité de l'Homme, dans un domaine qu'il ne maîtrise initialement pas, et traite d'un savoir dont il n'est apparemment pas simple de se doter en adoptant une approche empirique basée sur l'expérimentation *(15)*.
En plus d'une fonction de transmetteur d'information, le manuel possède aussi une fonction sociale, dans la mesure où il rassure les Hommes sur leurs propres compétences *(7)*.

Le manuel est une conséquence de l'évolution [...] de l'Homme...

Puisque toute chose est désormais accessible par le mode d'emploi, il s'agit d'en faire un pour toute chose. Cette pensée, associée à un certain *lâché prise intellectuel* propre à notre décennie, a donné lieu à la conception de mode d'emploi complètement burlesque, rendant un geste de vie des plus anodin, sujet à la production d'un mode d'emploi *(13)*.

L'utilisation, sur internet, d'expressions telles que RTFM (Read The Fucking Manual) ou encore GIYF (Google Is Your Friend) témoigne de l'influence des manuels sur nos modes de vie et montre comment ils interviennent dans notre rapport à un sujet.

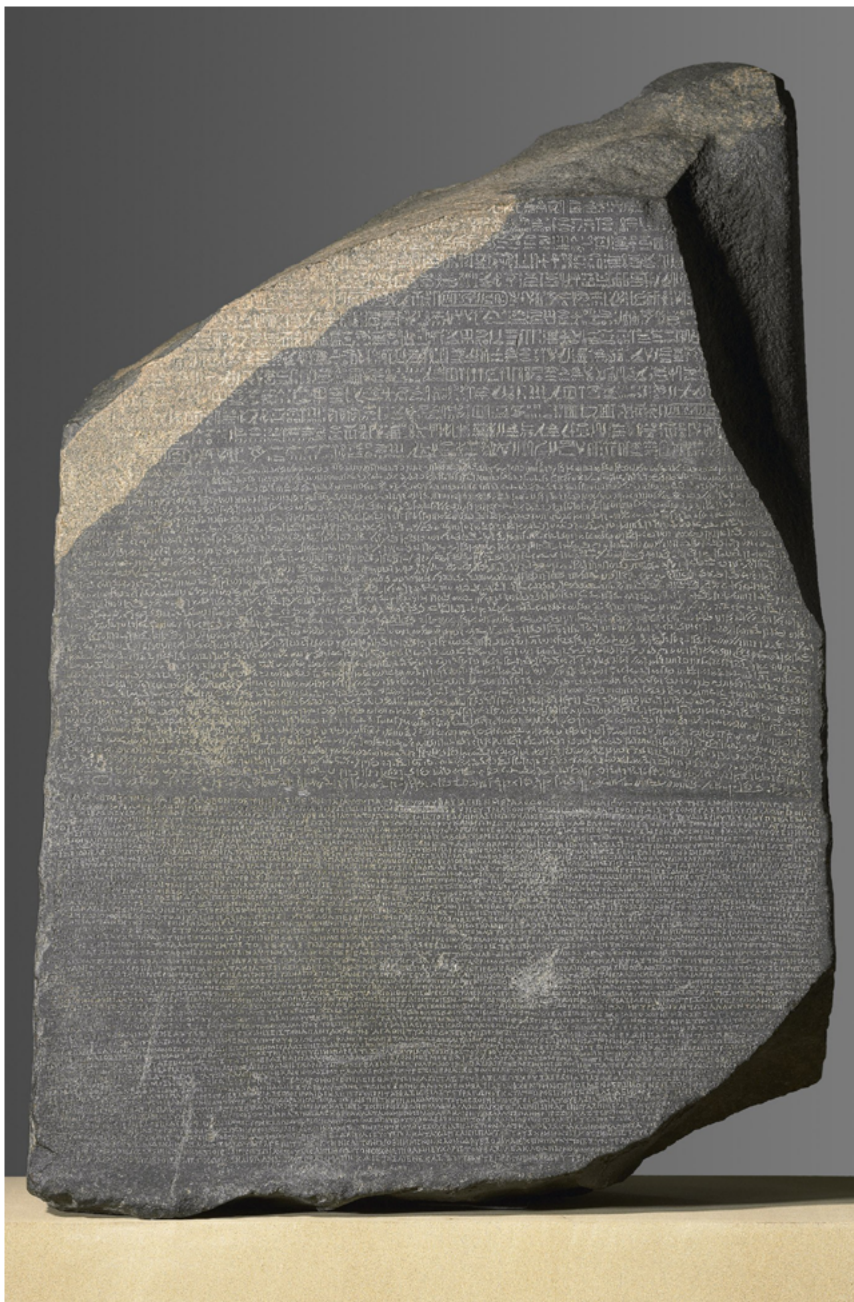
Bien que le mode d'emploi soit techniquement le moyen dont l'Homme se serve pour transmettre une connaissance, il est également le symbole de l'accumulation d'un savoir à valeur quasi sacrée qui n'est que très peu remis en question.
Qu'il soit camouflé, en recueil d'écritures saintes ou vulgarisées, sous la forme d'un petit livre rouge, certains manuels — jouant sur la peur de l'échec — sont d'une puissance absolument redoutable *(5)*.

Interactions avec le design

Le design entretient une double liaison avec le manuel.
D'une part, par le biais de l'objet, car le design de ce dernier est souvent la cause dont le manuel n'est que la conséquence. En effet, c'est lorsqu'un objet *fonctionne*, sans explications ni manuel, que le design a rempli sa mission.
D'autre part, au sein du manuel lui-même, le design – graphique, cette fois-ci – tient une place de premier ordre. Comme chaque pièce sur un échiquier, toute information sur un manuel est positionnée à un endroit stratégique dans une logique d'acquisition de pièces ou de connaissances. Le design graphique rend alors le jeu possible par l'apport de la trame en damier sur laquelle viennent reposer toutes les pièces.

Le design entretien une double liaison avec le manuel.

Trop volumineux, opaque ou tout simplement impénétrable, le manuel est, en règle générale, victime de l'image blafarde et monotone qu'il s'est lui-même construit en négligeant formes et solutions. Pourtant, hiérarchisation, gestion du flux de l'information, lisibilité, compréhension, interprétation du sujet, etc. sont tant de points que le manuel possède en commun avec le design graphique. La manne de solutions que propose le design est pourtant considérable et permet de modifier la manière dont les informations vont être reçues et donc comprises et mémorisées par le destinataire. *(11)*



Pierre de Rosette
IIe siècle av. J.-C.

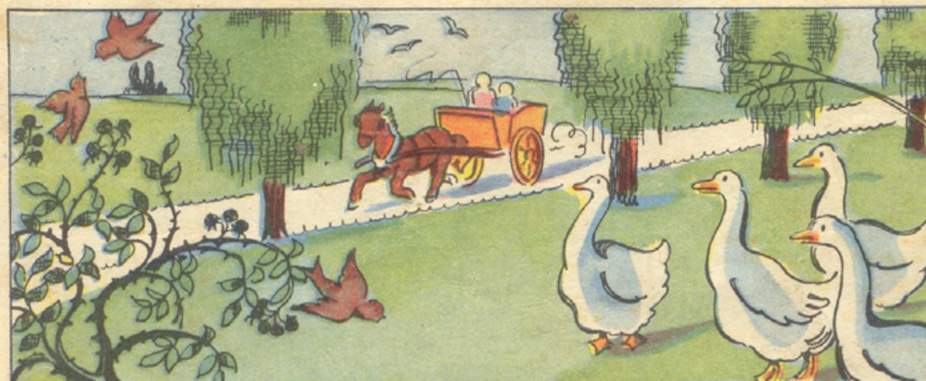
1

Cette stèle, comportant des hiéroglyphes de l'égyptien démotique et du grec, a servi de manuel de déchiffrement à une forme d'écriture jusqu'alors indécryptable.
Le graveur (graphiste) n'aurait su trouver de méthode plus efficace que la recopie d'un même texte de trois manières différentes, pour rendre son travail à la fois pérenne et accessible au plus grand nombre.
À l'image des manuels actuels, cette pièce est un véritable trait d'union reliant l'Homme à quelque chose d'inaccessible qu'il a lui-même produit.

2

1 *Auteur inconnu, vue d'ensemble de la pierre de Rosette, 2013, rosettastone.co.uk/blog/wp-content/uploads/2013/07/Rosetta.jpg, consulté le 11 novembre 2014*

2 *J. F. Champollion, tableau des signes phonétiques, 1822, commons.wikimedia.org/wiki/File:Champollion_table.jpg, consulté le 3 janvier 2015*



toinon garde ses oie



oi = *o*



écumoire

voi. toi. boi. moi. foi.

voi là u ne voi tu re. u ne
de l'a voi ne. u ne é cu moi re.
u ne poi re. un con voi. la boî
la cha lou pe à voi le. u ne fi gu
toi non a chè te ra un cou pon de



la chaloupe à voile

la mémoire. une foire. la voi

M. & V. Boscher, J. Chapron
La Journée des Tout Petits
1923

3



Cette stèle, comportant des hiéroglyphes de l'égyptien démotique et du grec, a servi de manuel de déchiffrement à une forme d'écriture jusqu'alors indécryptable.
Le graveur (graphiste) n'aurait su trouver de méthode plus efficace que la recopie d'un même texte de trois manières différentes, pour rendre son travail à la fois pérenne et accessible au plus grand nombre.
À l'image des manuels actuels, cette pièce est un véritable trait d'union reliant l'Homme à quelque chose d'inaccessible qu'il a lui-même produit.



4

3 *patricia m, extrait de la méthode Boscher édition 1959, 2010, flickr.com/photos/taffeta/sets/72157624173259635, consulté le 13 novembre 2014*

4 *Tigris/Flohic Editions, couverture de la méthode Boscher édition 1931, fr.topic-topos.com/methode-mathurin-boscher-saint-barnabe, consulté le 13 novembre 2014*



Mao Zedong
Petit Livre rouge
1964

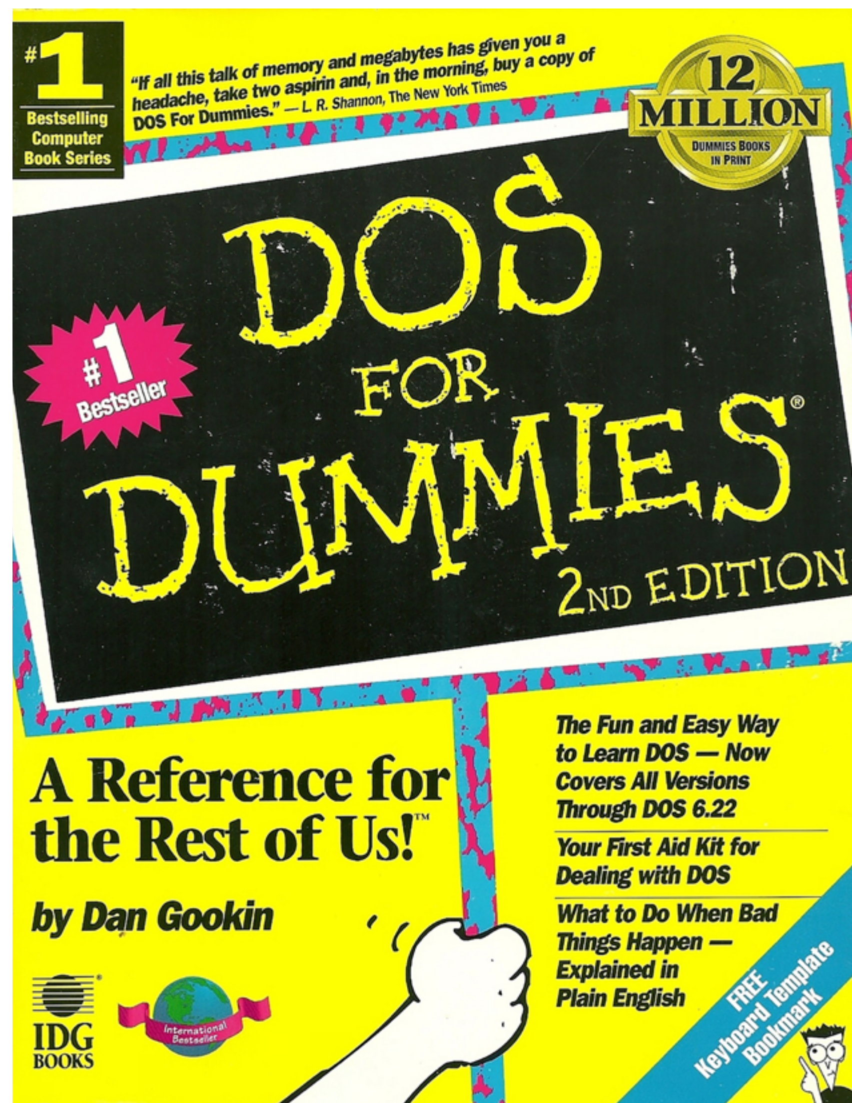
Ce petit livre édité à plus de 900’000’000 exemplaires est devenu le symbole graphique de la révolution culturelle en chine de l’après-guerre.
L’étude de la pensée du président Mao, transmise par
5 le livre contenant les citations de ses discours alors passés, était obligatoire. Elle était en outre censée renforcer le dynamisme au travail de ceux qui l’accueillaient.
Dans ce cas précis, le manuel est devenu la main armée du dictateur, constituant l’essentiel de sa méthode pour arriver à ses fins.



 6

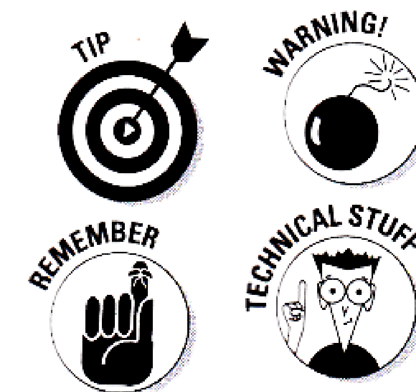
5 *Auteur inconnu, « Les soldats de l’armée rouge et le peuple brandissent le livre de Mao », 1967, kateshrewsday.files.wordpress.com/2012/06/110630_7new_104411794.jpg, consulté le 19 décembre 2014*

6 *Villa Giulia, trois gardes rouges sur un manuel scolaire chinois, 1971, fr.wikipedia.org/wiki/Révolution_culturelle#mediaviewer/File:Red_Guards.jpg, consulté le 2 janvier 2015*



Dan Gookin
DOS FOR DUMMIES
1991

7 Un consensus est très vite apparu autour de ce modèle d'apprentissage plaçant tout individu en position de néophyte notoire. Ce qui fait la force et l'engouement pour la série des livres *Pour les nuls…* est qu'elle s'adresse ouvertement à un public d'ignorants pressentant qu'en suivant point par point la méthode proposée, ils acquerront une connaissance exhaustive d'un sujet. L'image d'exhaustivité qui émane de chacun des tomes de la série rassure. Il n'est en effet pas rare de voir un exemplaire vierge de toute lecture, trôner au milieu d'une bibliothèque ; qu'il s'agisse d'un sous-marin ou d'une langue étrangère, *vous* avez le manuel donc — même sans le lire — *vous* savez.



8

7 *bonaza, couverture de « DOS FOR DUMMIES » 2nd edition, 1991, bonanza.com/items/like/22236475/Dos-For-Dummies, consulté le 12 janvier 2015*

8 *Yona Writes, famille d'icônes, 1991, artpark78.com/blog1/book-booty-microsoft-office-2013-for-dummies, consulté le 12 janvier 2015*

You want to know her inside out, every contour and curve, every need and whim, what makes her tick.

No better time to get all-over acquainted than when you disassemble/assemble her for servicing.

Take it easy, no force . . . you could damage your chances in a showdown.

Eye-check the parts as you handle 'em. Get to know 'em by name and make sure they're OK for action.

Lay the parts down on a clean tarp or something in left-to-right order so that you won't lose any. Know how far you can strip, and stop right there.

OK, by the numbers now, start stripping— but gently. The orange numbers are for taking it apart; the black for putting it together.

GETTIN' TO KNOW ALL ABOUT YOU . . ."

HOW TO STRIP YOUR BABY

COMES A FIREFIGHT— YOUR M16A1 RIFLE'S YOUR DEAREST NEXT O'SKIN—BAR NONE!

DISASSEMBLY		ASSEMBLY
1 Remove magazine.		Insert and seat. 16
2 Open bolt, check chamber for ammo.		
3 Press takedown pin to right with cartridge or finger.		Be sure selector lever's on SAFE or SEMI-AUTO before closing upper and lower receivers. 15
4 Pull back on charging handle and bolt carrier assembly.		Shove 'em in in reverse order. 14

2

DISASSEMBLY
5 Take out the bolt and carrier assembly.
6 Remove the charging handle.
7 Push out the firing pin retainin pin.
8 Put bolt in LOCK position. Heed this: Never open or close the split end of the retaining pin.
9 Remove the firing pin.
10 Take out bolt cam pin, give it a ¼ (90 degree) turn.
11 Pull the bolt out of the carrier assembly.
12 Use the firing pin to push out the extractor pin

a

a

Headquarters departments of the army
The M16A1 Rifle, operation and preventive maintenance
1969

9



10



Ce fascicule a été produit par le Quartier Général des Armées des États-Unis d'Amérique pendant la guerre du Viêtnam. L'enrayement du M16A1 était fréquent et l'État se devait d'intervenir afin de conserver l'avantage matériel qu'il avait sur son ennemi. En passant par la personnification du fusil en une pin-up de bande dessinée, il adopte alors une méthode tranchant radicalement avec celle des manuels militaires habituels, dans le simple but d'être clairement compris de ses hommes.

9 - 10 *Headquarters departments of the army, extrait et couverture de « The M16A1 Rifle, operation and preventive maintenance », 1969, armsroom.com/files/m16.pdf, consulté le 9 novemrbre 2014*

a



a

Vitamins
Guide de démarrage et manuel d'utilisation du Samsung Tocco
2012

11

Ce manuel original a été développé dans l'idée de faciliter les étapes d'assemblage précédant le démarrage d'un nouveau téléphone portable.
Par la revisite du mode d'emploi, le studio *Vitamins* a fait preuve d'une certaine ingéniosité en alliant à la fois innovation et tradition.
Un livre à double fond renferme les composants du téléphone qui sont révélés et assemblés par l'utilisateur au fur et à mesure des pages.
Ce projet est un bon exemple afin de montrer comment le design peut intervenir dans le premier rapport que l'Homme a avec un objet.





12

11 - 12 *Vitamins, captures d'images d'une vidéo de démonstration du Samsung Tocco, 2012, vimeo.com/26489936, consulté le 30 novembre 2014*















a

a

wikihow.com
2006 — 2015 ...

13

Il y a une vingtaine d'années, il était déjà possible de trouver des recueils de techniques et méthodes de grand-mères à utiliser si vous aviez un chewing-gum collé à votre pyjama ou une tache de vin sur la cravate. Avec internet, le nombre de ce type de conseils et méthodes a augmenté de manière considérable.

Des sites collaboratifs, tels que *wikihow.com*, se sont dotés au fil du temps de gigantesques bases de données de méthodes. L'information y est tellement dense qu'il est parfois difficile de distinguer les bonnes méthodes des mauvaises. Certaines sont à prendre au second degré.

Les méthodes présentées adoptent toute la même systématique. Chacune se présente sous la forme d'un article où les étapes à suivre sont numérotées et illustrées.







14



Partie 1 sur 5: Savoir reconnaître les symptômes provoqués par un caillot sanguin

2 **Les caillots dans les membres peuvent causer des douleurs, des gonflements et d'autres symptômes caractéristiques.** La formation de caillots sanguins dans les bras ou dans les jambes peut bloquer le retour veineux vers le cœur. Cela peut également causer une inflammation de la veine. Vous ressentirez possiblement une douleur soudaine et intense causée par le manque d'oxygène lié à la diminution de l'apport sanguin. De plus, vous risquez de présenter les symptômes suivants :

- Un gonflement. Une veine obstruée provoque une rétention et un gonflement de la zone où se trouve le caillot.
- Une sensibilité. En plus (ou à la place) des douleurs intenses, il est possible que vous ressentiez globalement de la gêne ou une sensibilité au niveau de la zone touchée. C'est le résultat de l'inflammation de la zone.
- Une décoloration. Les caillots empêchent l'afflux de sang vers la zone touchée, c'est pourquoi la peau de votre bras peut devenir plus pâle.
- Une sensation de chaleur. Lorsqu'une inflammation se produit, il y a une augmentation de la pression sanguine affluant vers la zone endommagée. Le sang transporte de la chaleur depuis le centre du corps, causant une sensation de chaleur au niveau de la zone affectée.

13 - 14 wikihow.com, captures d'écran de la page d'accueil et d'un article du site, 2014, wikihow.com/Main-Page, consulté le 6 décembre 2014

15

Layers of the heart | Circulatory

KHANACADEMY Sujet : Santé et médec... À propos Don Cherchez des sujets, des compétences, de

HUMAN ANATOMY AND PHYSIOLOGY

Circulatory system introduction

- Meet the heart!
- Flow through the heart
- Carte flash 1
- Two circulations in the body
- The heart is a double pump
- Lub dub
- Layers of the heart
- Thermoregulation in the circulatory system
- Arteries vs. veins - what's the difference?

Layers of the heart

Atrioventricular
- Tricuspid
- Mitral

RA

T

5:36 / 12:12

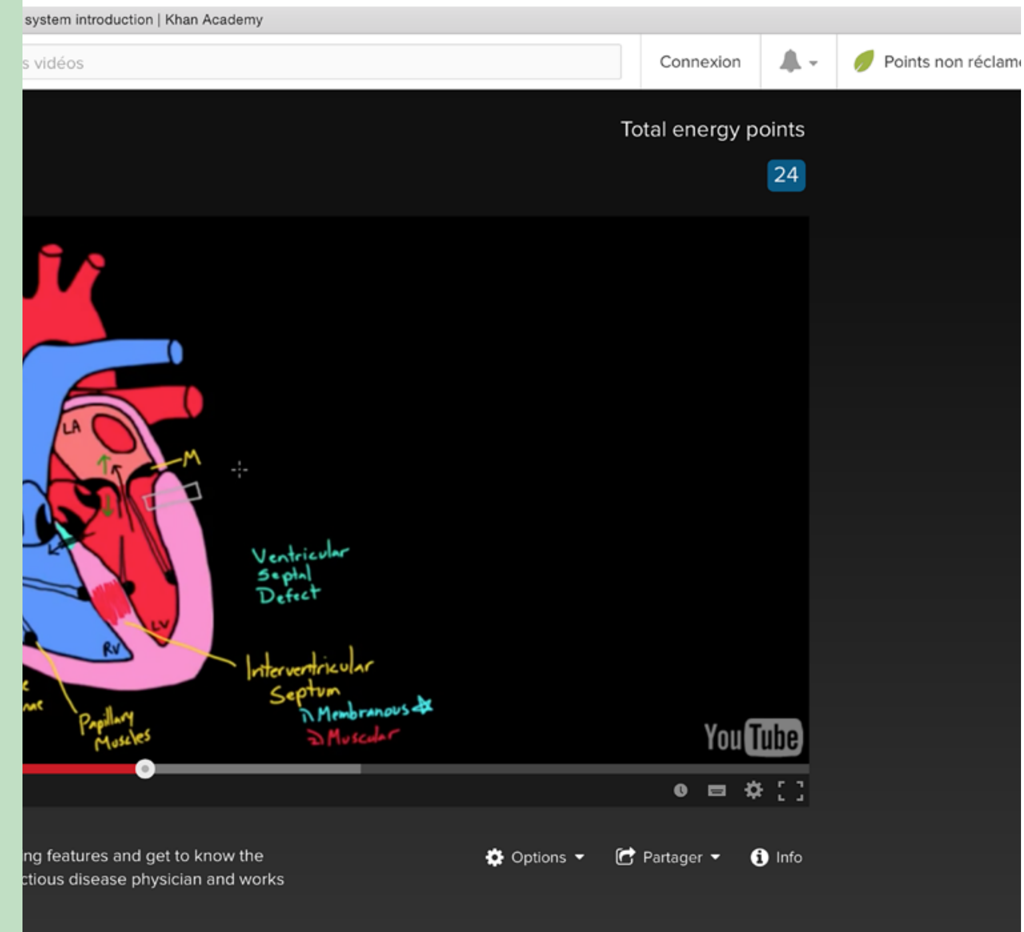
Take a closer look at the heart, explore some of its interesti three layers that make up the heart. Rishi is a pediatric infe at Khan Academy.

a

a

Salman Khan
Khan Academy
2006 — 2015 ...

15



La particularité de ce site est de segmenter chaque sujet abordé en courtes vidéos successives, contenant schémas et illustrations qui, mises à la suite, constituent un cours à part entière.
La vidéo est un excellent support d'informations pour l'apprentissage, car elle peut être stoppée puis reprise à n'importe quel moment, donnant de ce fait l'occasion, à celui qui la regarde, d'assimiler le sujet, prendre des notes, etc.
D'autres sites de plateformes d'apprentissage, comme *codecademy.com*, ont bien su mettre à profit les possibilités qu'offre une page internet (codes, microapplications, etc.).

15 *khanacademy.org, capture d'écran d'une page de cours sur le système de circulation sanguine, 2015,*
khanacademy.org/science/health-and-medicine/human-anatomy-and-physiology/heart-introduction/v/layers-of-the-heart,
consulté le 3 janvier décembre 2015

Application à la photographie

Quid des fonctions ?

Qu'il s'agisse d'un manuel récent ou plus ancien, il remplit au moins trois fonctions essentielles, à savoir : la mise en route et l'accompagnement vers la prise de vue *(35)*, le déblocage d'une situation suite à une panne *(37)*, ainsi que le renseignement d'informations secondaires.
L'apprentissage de la photographie ne fait pas initialement partie des affectations du manuel. Il s'agit d'un aspect qui s'est progressivement développé en réponse à la démocratisation de la pratique. La démarche semble juste et légitime, d'autant qu'elle s'inscrit dans la logique de la maîtrise de l'appareil suivie par le manuel. La photographie, telle qu'elle est *enseignée* au fil des pages du manuel d'utilisation, est victime d'une concurrence déloyale faite par les fonctions secondaires absolument inutiles que présente l'appareil en question, ainsi que par le point de vue forcément subjectif de la firme qui est à l'initiative de l'ouvrage.

L'apprentissage de la photographie ne fait pas initialement partie des affectations du manuel.

Deux méthodes non sans conséquences

On remarque deux grands schémas opposés concernant l'apprentissage de la photographie :
Le modèle par *situations* donne à l'utilisateur une marche à suivre qui va lui permettre d'obtenir un cliché techniquement bon pour une situation donnée.
La méthode trouve alors ses limites lorsque l'utili

sateur est confronté à une situation qui n'est pas expliquée dans le manuel. Pour pallier le problème, les modes d'emploi actuels tentent de dresser une liste exhaustive des cas qu'il est possible de rencontrer. Cette démarche a pour conséquence de générer de véritables bibles de plus 500 pages, absolument rebutantes pour la majorité des personnes.
Ce modèle est aujourd'hui présent dans la quasi-totalité des manuels pour appareils numériques. Il est né de la multiplication des fonctionnalités accompagnant la prise d'un cliché (HDR, etc.) et du besoin qu'ont les gens de vouloir tout acquérir immédiatement, au point d'en oublier qui maîtrise réellement quoi.

Le modèle par *principes* propose lui une approche plus globale de la photographie en partant d'un concept (temps, espace, lumière), d'une pièce mécanique (obturateur, diaphragme, capteur) ou encore d'une commande (explication d'un bouton et son influence) *(30)*. Ce modèle est très présent dans les manuels d'utilisation d'appareils argentiques. Sa présence peut s'expliquer par le rapport tout particulier qu'entretient la photographie avec le domaine sensible. En effet, sels d'argents, procédés chimiques, papiers, etc. concourent à produire, chez une personne, une vision physique et tangible induisant par conséquent un positionnement plus franc par rapport aux principes de la photographie.

Le modèle permet de comprendre la photographie au sens large, de percevoir de l'extérieur ce qu'il se passe à l'intérieur de l'appareil, de réagir à une situation délicate, de prendre des décisions sur le plan photographique, etc.

… au point d'en oublier qui maîtrise réellement quoi.

Monotonie graphique et hiérarchisation

Les manuels actuels frappent tant par l'abondance d'informations que par le désordre graphique et typographique qu'il y règne. Images, textes, titres, symboles, styles de caractères, schémas, mise en exergue, ces éléments constituent un véritable patchwork d'informations dans lequel il est parfois difficile de se retrouver.
Deux choses empoisonnent graphiquement le mode d'emploi. Le premier est le manque de contraste qu'il existe entre les informations. Traiter ce contraste est primordial dans l'approche pédagogique, car il sert de branches à l'utilisateur auxquelles ce dernier peut se rattraper dans sa chute vers l'ignorance. La seconde est la surabondance d'informations. En effet, il est très courant de voir des doublons d'informations présentées de plusieurs manières différentes.

Il y a quelques années, la temporalité était différente de celle que nous connaissons aujourd'hui et prendre le temps d'apprendre faisait partie intégrante du processus d'acquisition d'une connaissance. En balayant un panorama de manuels d'époque, on peut se rendre compte de l'attention toute particulière qu'attachait les rédacteurs à ce que les principes de la photographie soient perceptibles par le débutant.

La plupart des manuels destinés aux débutants se scindent généralement en deux parties.
La première partie — que l'on pourrait facilement résumer par *où c'est qu'on appuie ?* — est rédigée dans le but de séduire, en vantant les fonctionnalités de la machine. Cette partie est le plus souvent accompagnée d'explications, trucs et astuces qui ne seront jamais mis en pratique par l'utilisateur.

La seconde partie débute à partir du moment où le manuel traite des modes *semi* et *manuel* visant à donner les clés à l'utilisateur pour qu'il maîtrise sa machine sans l'aide des modes automatiques (paysage, portrait de nuit, sans flash, etc.). La position qu'elle occupe au sein du manuel est une aberration, dans la mesure où elle représente d'une part le meilleur angle d'attaque pour un apprentissage de la pratique et, d'autre part, qu'elle constitue ce que recherche fondamentalement la personne qui vient de se doter d'un reflex numérique.

La temporalité était différente de celle que nous connaissons.

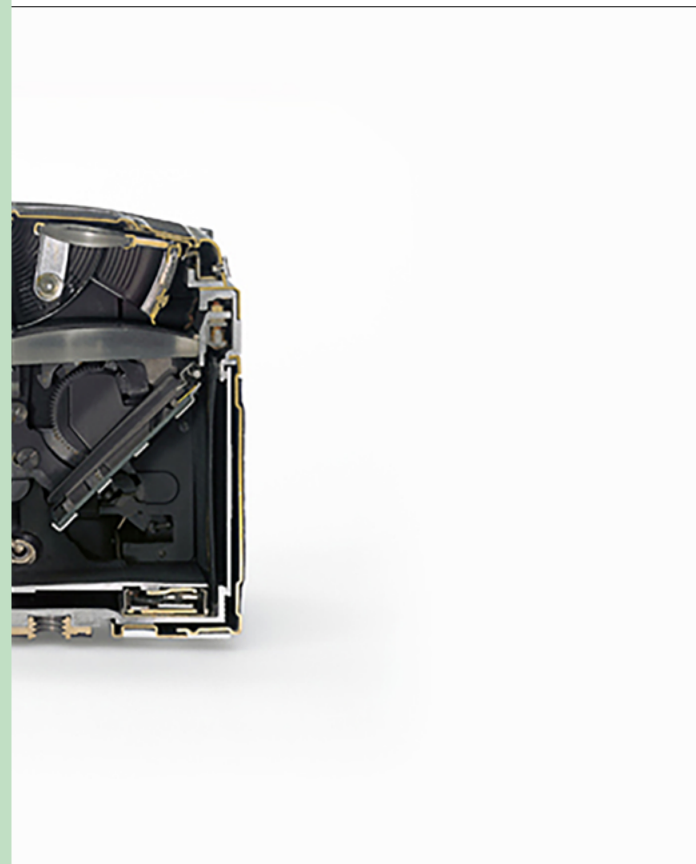


Christopher Williams
Camera : Praktika, Praktisix (1959-64)
2010

b

Le travail du photographe Christopher Williams présente la coupe d'un appareil photographique argentique.
Bien que ce ne soit pas la volonté directe de l'auteur, cette mise en abîme de la photographie permet une démonstration et appropriation des mécanismes de fonctionnement de l'appareil.
Les schémas et plans en coupe montrant l'intérieur d'une machine permettent de comprendre ce qui est modifié lorsqu'on intervient de l'extérieur au moyen des boutons. Nous avons pris l'habitude de travailler et commander des machines fonctionnant par circuits électroniques, mais l'appareil photo est une machine mécanique avant tout. Comprendre ce qu'il se passe à l'intérieur est donc un impératif pour maîtriser l'appareil.

16



b

16 *Christopher Williams, « Camera : Praktika, Praktisix (1959-64) », 2010, galeriecapitain.de/uploads/tx_gsislideshow/2010_CUTAWAY_FNL.jpg, consulté le 11 décembre 2014*



Nikon
Nikon Df
2014

b

Le Nikon Df est un appareil photo reflex numérique présentant une interface de réglage externe directe, comme celles qui équipent les appareils analogiques. Au-delà du phénomène *rétro*, cet appareil témoigne de la volonté que les utilisateurs ont, à nouveau, à composer physiquement leurs clichés.
D’autre part, il permet d’avoir au bout des doigts le panorama exhaustif des possibilités de réglage. Car, s’ils sont avant tout un héritage des appareils argentiques, les boutons disposés sur le dessus de l’appareil permettent de se rendre compte visuellement ce qu’il se passe mécaniquement.
Lorsque le design reprend ses droits, le manuel devient alors superflu et favorise l’autodidactisme.



17

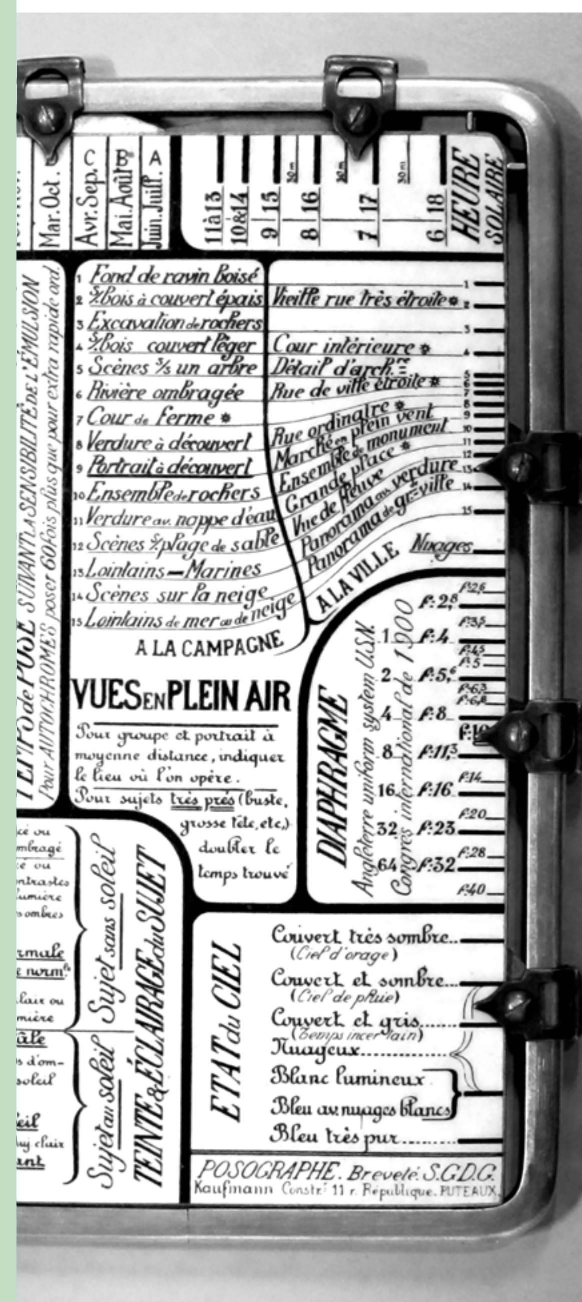
17 Nikon, « Nikon Df », 2014, nikon.fr/fr_FR/product/digital-cameras/slr/professional/df, consulté le 9 novembre 2014

b

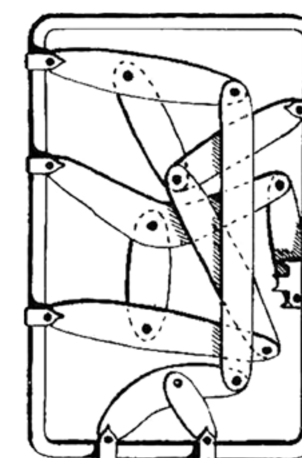


Robert Kaufmann
Posographe
1921

18



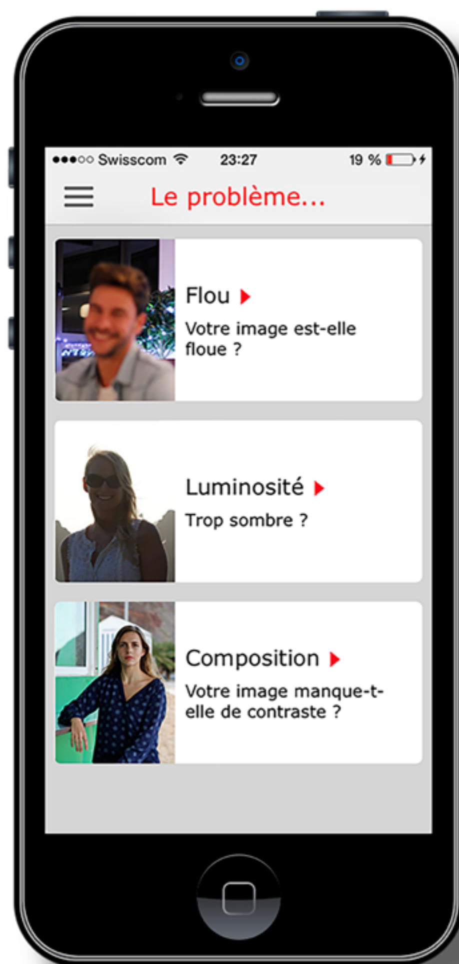
19



Cette invention sert à définir les paramètres de l'appareil en fonction d'une situation donnée.
Par le biais d'une interface abordable et interchangeable, l'inventeur de cet outil a rendu la photographie accessible à tout un chacun.
La démarche est intéressante du fait qu'elle intervient à la croisée entre pratique élitiste et démocratisation émergente de la photographie.
La méthode employée ne permet pas à ses utilisateurs de comprendre ce qu'ils font, mais leur permet d'obtenir des clichés techniquement satisfaisants.

18 *plmegalo, posographe « Vues d'intérieur » et « en plein air », 2012, fc04.deviantart.net/fs70/i/2012/064/f/7/antic_posometre_by_plmegalo-d4rt9rs.jpg, consulté le 9 janvier 2015*

19 *Jay Lee, schéma du mécanisme provenant la notice du posographe, 2011, c2.staticflickr.com/8/7019/6602030007_c6112e68cb_z.jpg, consulté le 5 janvier 2015*



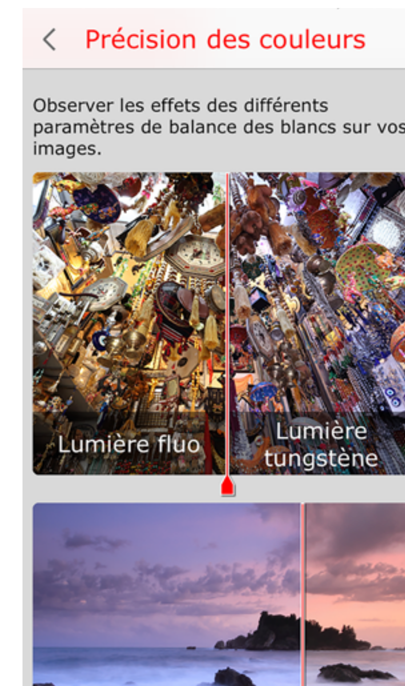
b

b

Canon
Mon Coach, EOS 1200D
2014

Mon coach est une application mobile éditée par l'un des deux premiers fabricants d'appareils photo dans le monde.
Comme son nom le suggère, elle accompagne l'utilisateur lors de ses prises de vue en lui proposant des exercices afin qu'il apprenne à utiliser son appareil.
Le choix d'une application plutôt qu'un manuel en papier est judicieux de la part de Canon qui peut désormais s'offrir de puissants outils pédagogiques et interactifs.
Destinée aux débutants, cette application montre clairement la volonté qu'a Canon de faire, de ses utilisateurs, des photographes conscients et non de simples machines à déclencher.





20 - 21 *Canon, captures d'écran de l'application mobile « Mon Coach », 2015*

20

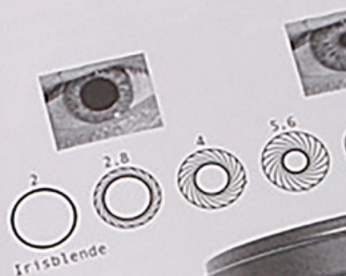
Irisblende

Die Grösse der Öffnung, durch welche die vom anvisierten Motiv ausgesandten Lichtstrahlen in die Kamera fallen, muss veränderlich sein. Für die Dosierung des einfallenden Lichts (Lichtstroms) sorgt die Blende einerseits und der Verschluss mit veränderbarer Öffnungszeit anderseits.

Im fotografischen Objektiv hat die Blende eine ähnliche Funktion wie die Regenbogenhaut (Iris) des Auges. Daher der Name Irisblende. Die Iris des Auges mit ihrer farbigen Pigmentierung zieht sich bei hellem Licht zusammen. Dadurch verringert sich der Lichtstrom, der durch die Pupille ins Augeninnere dringt. Bei schwachem Licht weitet sich die ringförmige Regenbogenhaut und lässt mehr Licht durch. Werden die lichtempfindlichen Zellen in der Netzhaut durch Licht gereizt, so lösen Nervenimpulse ein Zusammenziehen der Irismuskeln aus.

Die Blende ist bei manuell einzustellenden Sucher- und Spiegelreflexkameras einrastend gestuft. Das Schliessen der Blende um einen Blendenwert entspricht der halben Fläche, nicht dem halben Durchmesser der wirksamen Blendenöffnung. Zur Erhaltung eines konstanten Belichtungsresultats ist das Schliessen der Blende um eine Blendenstufe durch Verdoppelung der Belichtungszeit zu kompensieren.

21





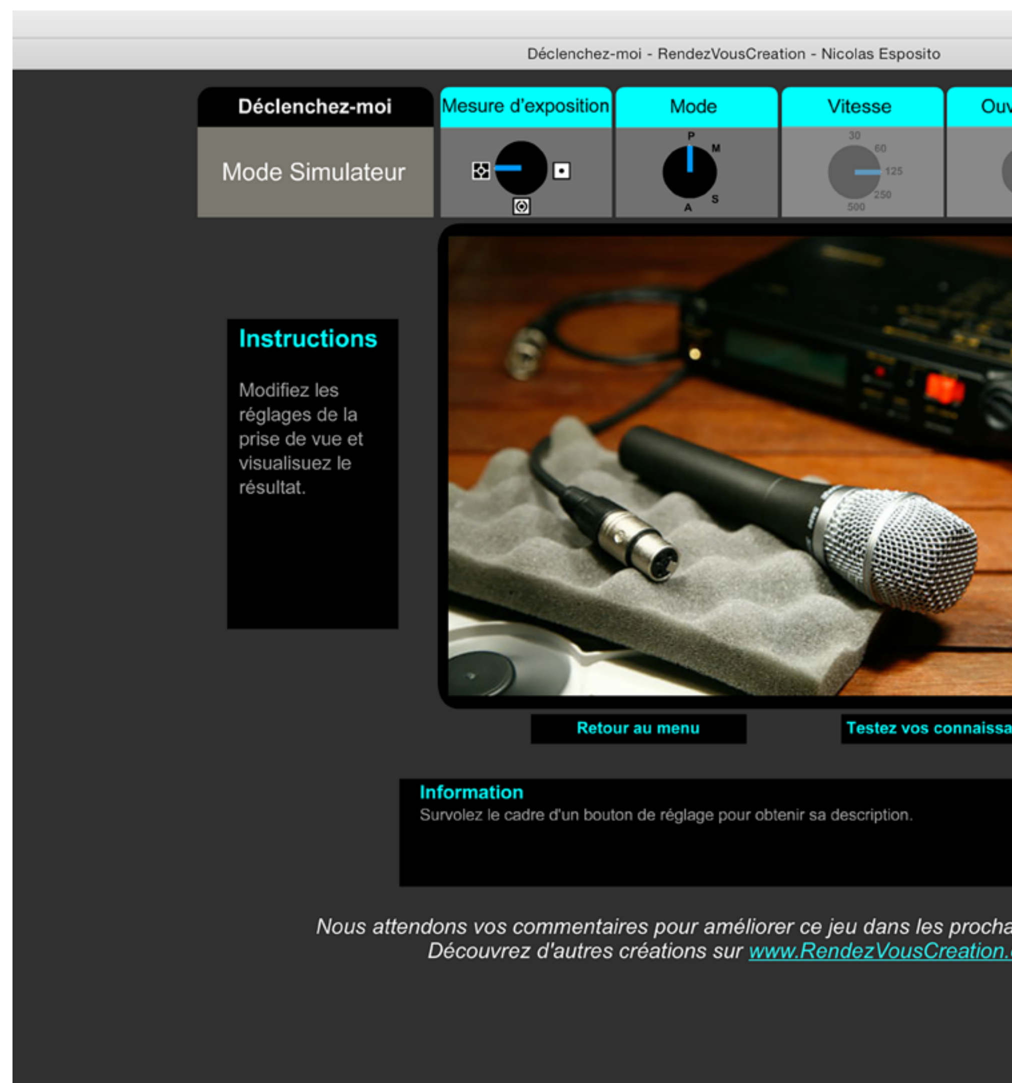
Peter Jenny
Notizen zur Fototechnik
2009



Le livre de Peter Jenny se présente comme une note sur la technique photographique. Il présente à partir de la technique et par un point de vue objectif sur la photographie qu'elles en sont les possibilités.
Cette méthode fait preuve d'une grande simplicité graphique et utilise avec justesse des comparaisons concrètes faites entre la photographie et la nature.

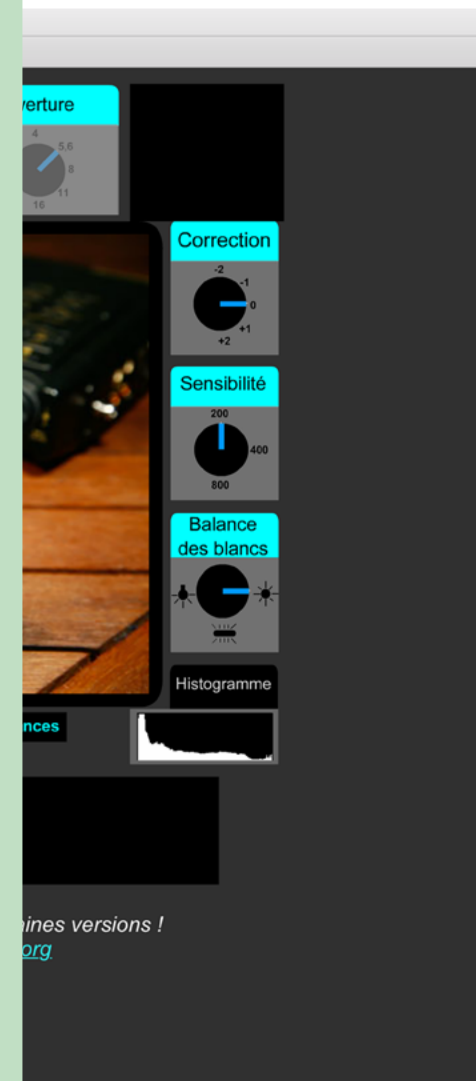


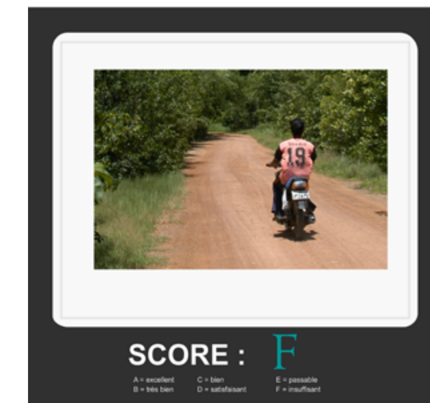
22 - 23 *Peter Jenny, extrait et vue d'ensemble de « Notizen zur Fototechnik », 2009, fotointern.ch/archiv/2009/12/19/buch-der-woche-peter-jenny- hrsg- «notizen-zur-fototechnik»/, consulté le 3 janvier 2015*



Nicolas Esposito
Déclenchez-moi/Cadrez-moi
2005

24





25

Les jeux *déclenchez-moi* et *cadrez-moi* simulent un appareil photographique dans une situation donnée. En intervenant sur les réglages, le joueur doit effectuer une *photographie* en mettant l'un des aspects demandés en avant. Il obtient ainsi une note afin de déterminer si la connaissance est acquise ou s'il faut revenir sur certains points.
Le jeu est une bonne idée sur le plan pédagogique. En revanche, le système de notation peut avoir tendance à conforter les utilisateurs dans l'idée quelque peu absurde qu'il n'existe qu'une seule combinaison pour une situation donnée. Les principes de vrai, faux, correct ou incorrect sont absolument incompatibles avec la pratique de la photographie qui dépend avant tout de paramètres subjectifs propres à un individu. Cette idée prive littéralement une personne de la capacité d'expression que lui permet la photographie.

24 *Nicolas Esposito, captures d'écran du site « déclenchez-moi », 2015, utc.fr/rendezvouscreation/francais/connaissances/outilspedagogiques/declenchezmoi/files/, consulté le26 novembre 2014*

25 *Nicolas Esposito, captures d'écran du site « cadrez-moi », 2015, utc.fr/rendezvouscreation/francais/connaissances/outilspedagogiques/cadrezmoi/files/, consulté le 26 novembre 2014*

b

Systèmes photographiques

L'œil humain

Pour reproduire des images photoréalistes, les techniques photographiques doivent être calquées sur la perception visuelle de l'homme. Le système optique humain comprend une lentille de puissance variable (le cristallin) qui inverse et projette les images sur la rétine. Cette dernière est composée de deux types de cellules réceptrice: environ 120 millions de bâtonnets perçoivent les variations tonales et 6 millions de cônes enregistrent les couleurs. Le cerveau interprète, corrige et assimile ces informations complexes pour finalement restituer une image en trois dimensions.

Une petite zone au centre de la rétine, appelée fovéa, est responsable de la netteté. Elle contient uniquement des cônes, chacun relié au cerveau par une fibre nerveuse. Trois types de cônes sont plus particulièrement réceptifs à la lumière rouge, verte ou bleue. La fovéa est surtout sensible à la lumière jaune-verte. A mesure que l'on s'éloigne de la fovéa, les cônes sont progressivement remplacés par des bâtonnets. Ces derniers, reliés en groupes, diminuent la netteté mais augmentent la sensibilité. Les bâtonnets sont responsables de la vision périphérique monochromatique dans des conditions d'éclairage faibles.
Nos yeux possèdent un champ de sensibilité très vaste, ce qui leur permet de s'adapter à différentes situations d'éclairage. D'une part, l'iris, à l'avant de l'œil, ajuste son ouverture en fonction de l'intensité lumineuse frappant la rétine. D'autre part, les bâtonnets et les cônes s'adaptent à des niveaux de luminosité différents par des modifications chimiques internes.

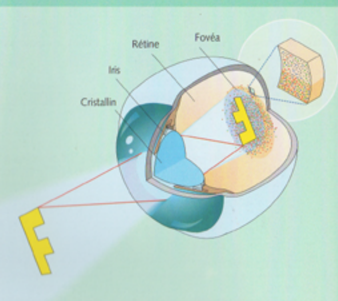
Lorsque nous observons côte à côte deux couleurs très semblables, nous distinguons assez aisément les variations minimes. Toutefois, la définition précise d'une couleur isolée est extrêmement difficile à établir, car notre cerveau englobe la lumière ambiante, ce qui modifie constamment notre perception. Une feuille de papier vue sous un éclairage au tungstène jaune apparaît blanche plutôt que jaune.

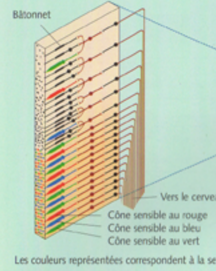
Le film argentique

Le fonctionnement des appareils photo classiques est similaire à celui de l'œil. La lumière passe à travers une lentille (l'objectif) qui inverse et projette l'image sur une pellicule de film. L'intensité lumineuse frappant le film est contrôlée par un diaphragme à iris (ouverture variable). Bien que l'ouverture offre un contrôle partiel de l'exposition, les émulsions de film disposent d'un champ de sensibilité beaucoup plus restreint que celui l'œil humain et ne s'adaptent pas aux sources lumineuses de couleurs différentes. D'où la production de différents types d'émulsions pour les prises de vue à la lumière du jour et sous des sources de lumière artificielles d'intensités variables.

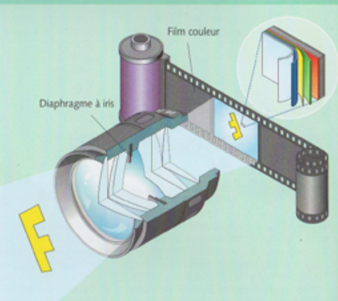
Le film couleur est constitué de couches photosensibles contenant des cristaux d'**halogénure d'argent**. L'exposition à la lumière libère les électrons négatifs des ions d'halogénure qui sont attirés par les impuretés des cristaux. A leur tour, celles-ci attirent les ions d'argent positifs libres pour former des amas d'argent métallique. Cette transformation moléculaire forme une image négative

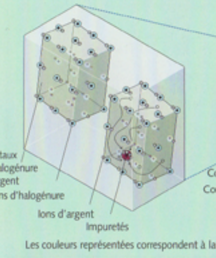
L'œil humain



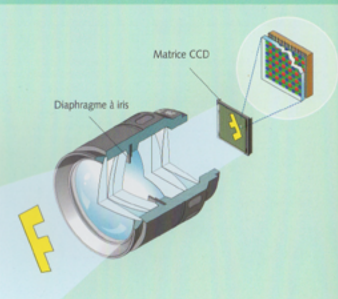


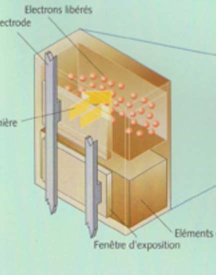
Le film argentique





Les capteurs CCD

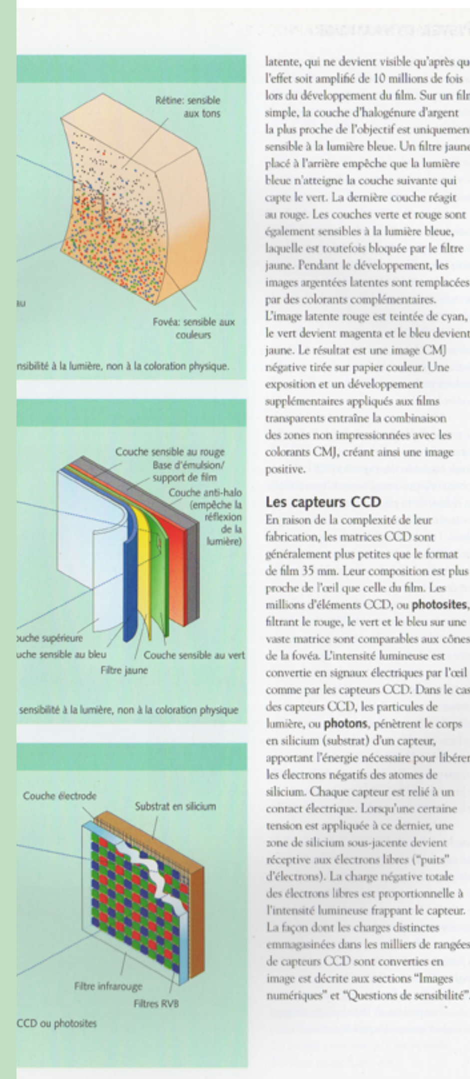




Agfa
Guide de la Photographie Numérique
1996

b

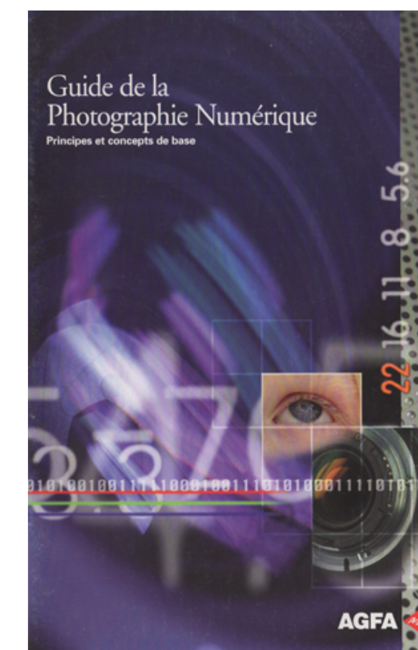
Ce guide propose une vue d'ensemble sur la photographie à un instant historique. En effet, il a été édité par Agfa au moment de la transition vers le numérique.
Ses missions premières étaient d'informer et rassurer les futurs utilisateurs d'appareils photo numériques. Afin que la transition se fasse en douceur, le guide s'applique à présenter les similitudes entre les deux pratiques en plus d'expliquer quels sont les avantages et enjeux de cette révolution.



latente, qui ne devient visible qu'après que l'effet soit amplifié de 10 millions de fois lors du développement du film. Sur un film simple, la couche d'halogénure d'argent la plus proche de l'objectif est uniquement sensible à la lumière bleue. Un filtre jaune placé à l'arrière empêche que la lumière bleue n'atteigne la couche suivante qui capte le vert. La dernière couche réagit au rouge. Les couches verte et rouge sont également sensibles à la lumière bleue, laquelle est toutefois bloquée par le filtre jaune. Pendant le développement, les images argentées latentes sont remplacées par des colorants complémentaires. L'image latente rouge est teintée de cyan, le vert devient magenta et le bleu devient jaune. Le résultat est une image CMJ négative tirée sur papier couleur. Une exposition et un développement supplémentaires appliqués aux films transparents entraîne la combinaison des zones non impressionnées avec les colorants CMJ, créant ainsi une image positive.

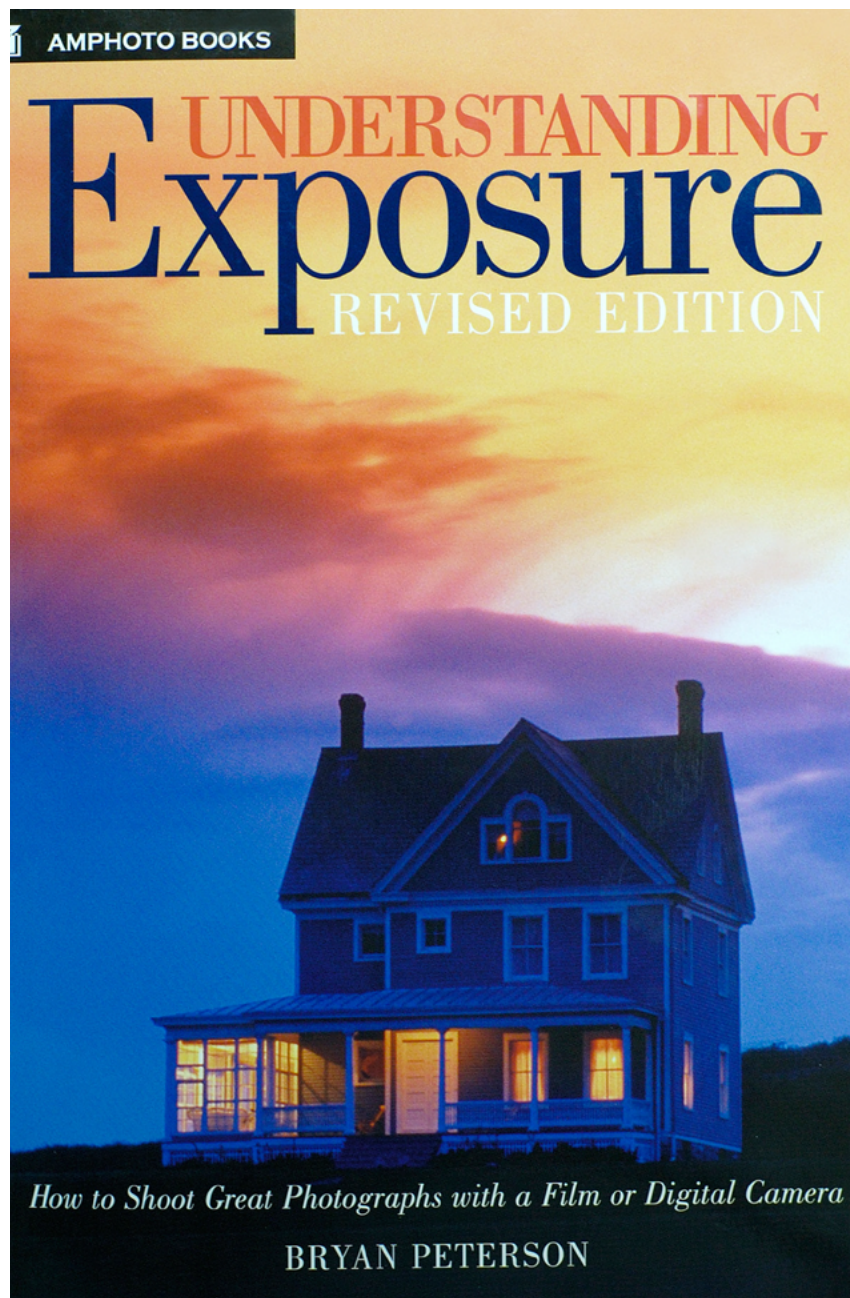
Les capteurs CCD

En raison de la complexité de leur fabrication, les matrices CCD sont généralement plus petites que le format de film 35 mm. Leur composition est plus proche de l'œil que celle du film. Les millions d'éléments CCD, ou **photosites**, filtrant le rouge, le vert et le bleu sur une vaste matrice sont comparables aux cônes de la fovéa. L'intensité lumineuse est convertie en signaux électriques par l'œil comme par les capteurs CCD. Dans le cas des capteurs CCD, les particules de lumière, ou **photons**, pénètrent le corps en silicium (substrat) d'un capteur, apportant l'énergie nécessaire pour libérer les électrons négatifs des atomes de silicium. Chaque capteur est relié à un contact électrique. Lorsqu'une certaine tension est appliquée à ce dernier, une zone de silicium sous-jacente devient réceptive aux électrons libres ("puits" d'électrons). La charge négative totale des électrons libres est proportionnelle à l'intensité lumineuse frappant le capteur. La façon dont les charges distinctes emmagasinées dans les milliers de rangées de capteurs CCD sont converties en image est décrite aux sections "Images numériques" et "Questions de sensibilité".



26 - 27 *Agfa, extrait et couverture du « Guide de la Photographie Numérique, Principes et concepts de base », 2015*

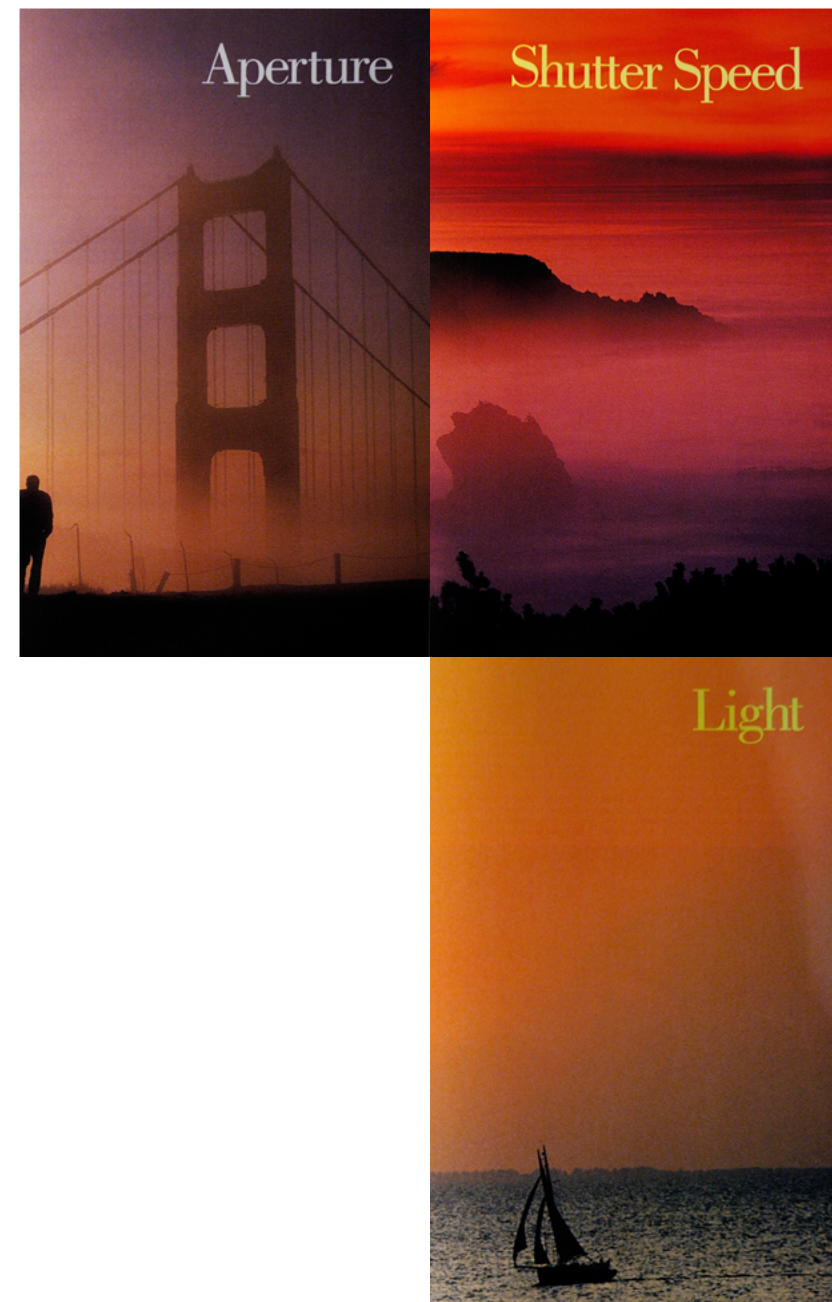
b



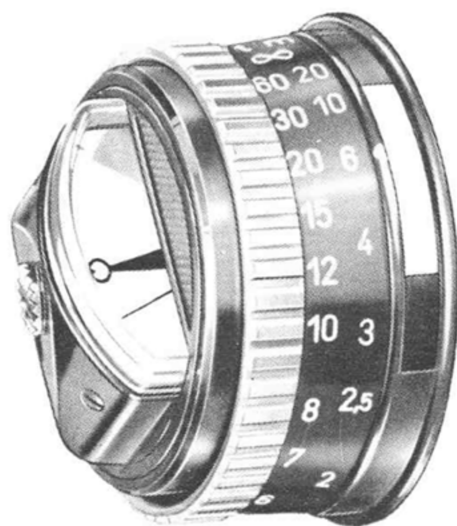
b

Bryan Peterson
Understanding Exposure
2004

Plusieurs fois édité, chaque fois enrichi, ce livre est, à l'heure actuelle, l'une des méthodes qui permet de comprendre — ne serait-ce que par son chapitrage — de quoi il est question lorsque l'on parle de photographie.
La méthode qui est utilisée dans ce livre comprend des explications théoriques et pratiques ainsi que des exercices qui, mis ensemble, permettent une assimilation particulièrement efficace de la photographie.



28 - 29 Bryan Peterson, couverture et séparations de chapitres « Understanding exposure », 2015



What About Depth-of-I

A sharp focusing screen im
is focused correctly on the

But both before and behi
there is always a sufficien
this “depth-of-field” is sho
focusing knob: the length c
the distance scale the deptl

The indicator band changes
wheel is turned, permitting
nation of shutter speed and
film, the easier is it to take
for short shutter speeds anc

The zone of definition doe
gradually changes to unsha
to define the exact limits o
definition always prevails a

b

Rolleiflex
Rolleiflex 3,5 - 2,8 F, in practical use
1949

b

Les manuels qui accompagnaient les appareils de l'époque intégraient de véritables cours sur la technique photographique.
Il est déplorable de voir la pauvreté qu'accusent les manuels de photographie actuels lorsqu'on les confronte à leurs prédécesseurs.
En énonçant des principes et non des cas particuliers, ils couvraient en dix pages l'essentiel de la photographie qui n'est même pas abordée en 380 pages aujourd'hui. La célèbre citation *Less is more* de Louis Sullivan prend ici tout son sens.

Field?

age indicates that the camera
main subject.

nd the plane of sharp focus
tly sharp zone. The range of
wn by a white band on the
f the white band indicates on
-of-field available.

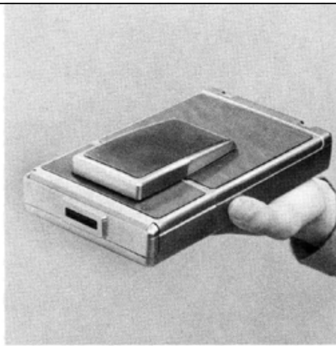
when the diaphragm selector
a quick and direct coordi-
depth of field. The faster the
care of special needs calling
great depth-of-field.

s not break off abruptly, but
rpness. Therefore it is difficult
the depth-of-field. Maximum
the focusing distance.

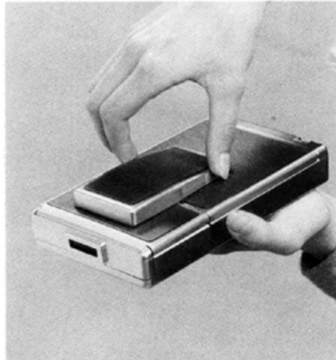


30 - 31 *Rolleiflex, extrait et couverture de « Rolleiflex 3,5 - 2,8 F, in practical use », 2015*

Opening



Hold the camera in the palm of your left hand.



Lift the small end of the viewfinder cap, and pull it straight up…



…until the cover support (A) locks.

& Closing

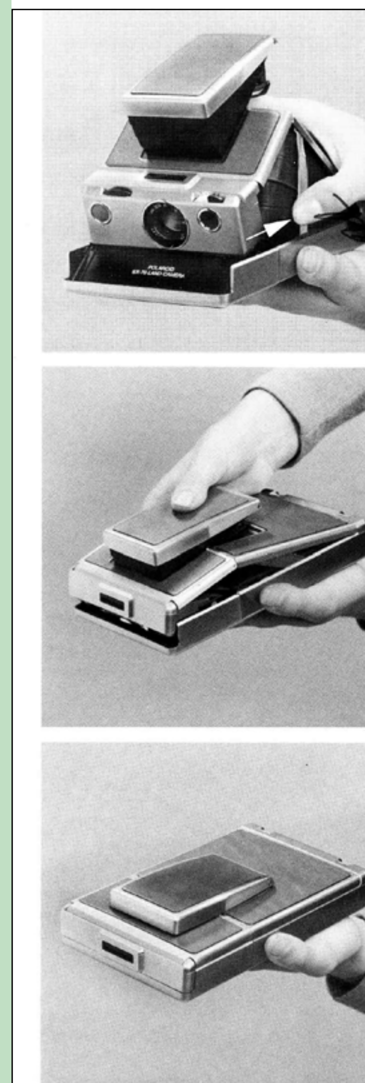
Push the cover support toward the rear of the camera.

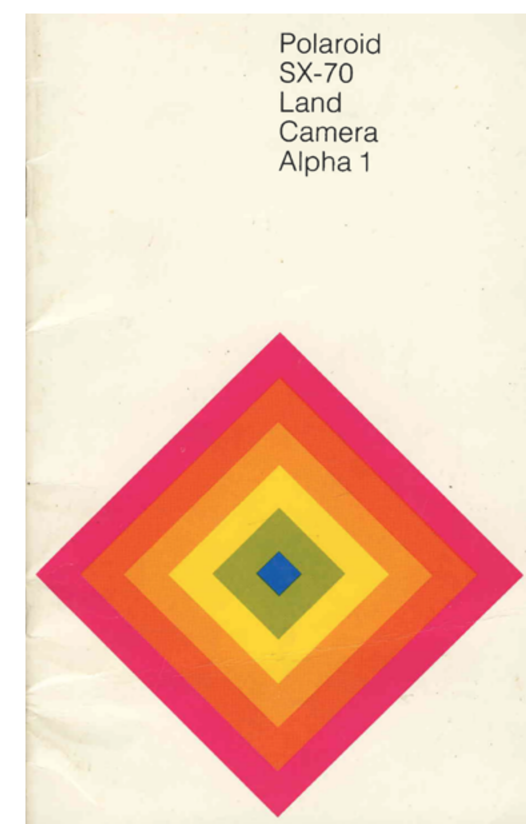
Press down on the viewfinder cap slowly but firmly…

…until **both** sides of the camera latch.

Polaroid
Polaroid SX-70 Land Camera Alpha 1
1972

La démarche entreprise par Polaroid, tant dans le design de leur appareil que dans le manuel qui l'accompagne, vise à simplifier le rapport que peut avoir l'Homme avec la photographie.
La simplicité dont fait preuve ce manuel est d'une efficacité déconcertante. Elle est rendue possible à la fois par l'objet ainsi que la ligne graphique et éditoriale suivie d'un bout à l'autre du manuel.





32 - 33 Polaroid, extraits et couverture de « Polaroid SX-70 Land Camera Alpha 1 », 2015

D3100

Nikon
Appareil photo numérique D3100
Manuel d'utilisation
2010

b

Le Nikon D3100 est un modèle destiné aux personnes souhaitant débuter en photographie.
Cependant, à la place de présenter la photographie par les points qui la composent, Nikon a fait le choix, dans son manuel, de ne présenter la photographie qu'en surface, enfonçant ainsi des portes — qui sont par l'omniprésence de la photographie dans notre société actuelle — grandes ouvertes.
Pire encore, Nikon présente comme fondamentales des fonctions *secondaires* dont dispose son appareil à la place de parler des véritables principes qui régissent la photographie. Ce positionnement de leur part suit à l'évidence une stratégie de séduction dans le but de présenter la photographie comme quelque chose de simplissime. Cette infantilisation de l'utilisateur est en définitive une méthode qui dessert plus qu'elle ne sert.

b

Notions fondamentales de photographie et de visualisation

Photographie « Viser et photographier » (modes AUTO et ⑤)

Cette section décrit les procédures de prise de vue en mode AUTO (automatique), un mode automatique où il suffit de viser et photographier, où la majorité des réglages est contrôlée par l'appareil photo en fonction des conditions de prise de vue, et où le flash est automatiquement déclenché lorsque le sujet est mal éclairé. Si vous désirez prendre des photos sans flash tout en laissant les autres réglages sous le contrôle de l'appareil, positionnez le sélecteur de mode sur ⑤ pour sélectionner le mode auto (flash désactivé).

Étape 1 : Mise sous tension de l'appareil photo

1 Mettre l'appareil photo sous tension.
Retirez le bouchon de l'objectif et mettez l'appareil photo sous tension. Des informations s'affichent sur le moniteur.

2 Vérifier le niveau de charge de l'accumulateur.
Vérifiez le niveau de charge de l'accumulateur sur l'affichage des informations ou dans le viseur (si le moniteur est éteint, appuyez sur la commande ⓘ pour afficher les informations ; si le moniteur ne s'allume pas, l'accumulateur est déchargé et doit être rechargé).

Affichage des informations	Viseur	Description
▮▮▮	—	Accumulateur entièrement chargé.
▯▮▮	—	Accumulateur partiellement déchargé.
▯▯▮	▯▯▮	Accumulateur faible. Préparez un accumulateur de rechange entièrement chargé ou préparez-vous à recharger l'accumulateur en cours d'utilisation.
▯▯▮ (clignote)	▯▯▮ (clignote)	L'accumulateur est déchargé ; déclenchement désactivé. Rechargez ou remplacez l'accumulateur.

Nettoyage du capteur d'image
Par défaut, l'appareil photo fait vibrer le filtre passe-bas qui recouvre le capteur d'image afin de le dépoussiérer, à chaque fois que vous allumez ou éteignez l'appareil.

17

3 Vérifier le nombre de vues restantes.
L'affichage des informations et le viseur indiquent le nombre de photos pouvant être enregistrées sur la carte mémoire (les valeurs supérieures à 1000 sont arrondies à la centaine inférieure la plus proche ; par exemple, 1,2K s'affiche pour les valeurs comprises entre 1200 et 1299). Si un avertissement indique que la mémoire est insuffisante pour enregistrer d'autres photos, insérez une autre carte mémoire (□ 14) ou supprimez des photos (□ 25).



Étape 2 : Sélection des modes AUTO ou ⑤

Pour prendre des photos dans les endroits où l'utilisation du flash est interdite, photographier des bébés ou capturer la lumière naturelle en condition d'éclairage faible, positionnez le sélecteur de mode sur ⑤. Sinon, positionnez le sélecteur de mode sur AUTO.

Sélecteur de mode





Mode ⑤ — Mode AUTO

18

Étape 3 : Cadrage de la photo

1 Préparer l'appareil photo.
Lorsque vous cadrez une photo dans le viseur, tenez la poignée dans votre main droite et soutenez le boîtier de l'appareil photo ou l'objectif avec votre main gauche. Aidez-vous un peu de vos coudes contre votre torse pour prendre appui et placez un pied d'un demi pas en avant par rapport à l'autre afin de stabiliser votre corps.

Tenez l'appareil photo dans la position illustrée ci-contre pour cadrer des photos au format portrait (vertical).

En mode ⑤, les vitesses d'obturation sont lentes lorsque l'éclairage est faible ; l'utilisation d'un pied est recommandée.

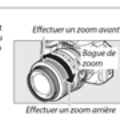


2 Cadrer la photo.
Cadrez une photo dans le viseur en plaçant le sujet principal dans au moins un des 11 points AF.



Point AF

Utilisation d'un zoom
Utilisez la bague de zoom pour faire un zoom avant sur le sujet de telle sorte qu'il remplisse une plus grande zone du cadre, ou un zoom arrière pour augmenter la zone visible dans la photo finale (sélectionnez de plus longues focales sur l'échelle des focales de l'objectif pour faire un zoom avant, et des focales plus courtes pour faire un zoom arrière).



19

Étape 4 : Mise au point

1 Appuyer sur le déclencheur à mi-course.
Appuyez sur le déclencheur à mi-course pour effectuer la mise au point. L'appareil photo sélectionne automatiquement les points AF. Si le sujet est mal éclairé, il se peut que le flash s'ouvre et que l'illuminateur d'assistance AF s'allume.



2 Vérifier les indicateurs dans le viseur.
Une fois la mise au point terminée, les points AF sélectionnés sont mis en surbrillance pendant un court instant, un signal sonore est émis (ce ne sera peut-être pas le cas si le sujet est en mouvement) et l'indicateur de mise au point (●) s'affiche dans le viseur.

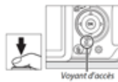
Indicateur de mise au point	Description
●	La mise au point est faite sur le sujet.
● (clignote)	L'appareil photo ne peut pas effectuer la mise au point en mode autofocus. Reportez-vous à la page 44.

Indicateur de mise au point — Capacité de la mémoire tampon

Lorsque vous appuyez sur le déclencheur à mi-course, le nombre de photos pouvant être enregistrées dans la mémoire tampon (« r » ; □ 41) s'affiche dans le viseur.

Étape 5 : Prise de vue

Appuyez doucement sur le déclencheur jusqu'en fin de course pour prendre la photo. Le voyant d'accès, situé près du volet du logement de la carte mémoire, s'allume et la photo s'affiche sur le moniteur pendant quelques secondes (la photo disparaît automatiquement lorsque vous, appuyez sur le déclencheur à mi-course). *Ne retirez pas la carte mémoire et ne retirez pas ou ne débranchez pas la source d'alimentation tant que le voyant d'accès est allumé et que l'enregistrement n'est pas terminé.*



Voyant d'accès



20

34 - 35 *Nikon, sommaire et extraits d'« Appareil photo numérique, D3100, Manuel d'utilisation », 2015*

M : Exposition manuelle

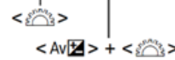
Vous déterminez la vitesse d'obturation et l'ouverture manuellement selon vos besoins. Tout en vous reportant à l'indicateur de niveau d'exposition dans le viseur, vous pouvez régler l'exposition à votre guise. Cette méthode est appelée « exposition manuelle ».
* <M> signifie Manuelle.



1 Positionnez la molette de sélection des modes sur <M>.

2 Réglez la sensibilité ISO (p. 92)**.**





3 Réglez la vitesse d'obturation et l'ouverture.

- Pour régler la vitesse d'obturation, tournez la molette < >.
- Pour régler l'ouverture, maintenez enfoncée la touche <Av> et tournez la molette < >.

Repère d'exposition standard



Repère de niveau d'exposition

4 Effectuez la mise au point.

- Enfoncez le déclencheur à mi-course.
- ▶ Le réglage d'exposition s'affiche dans le viseur.
- Le repère de niveau d'exposition < > indique où se situe le niveau d'exposition actuel par rapport au niveau d'exposition standard.

5 Réglez l'exposition et prenez la photo.

- Vérifiez le niveau d'exposition, puis définissez la vitesse d'obturation et l'ouverture de votre choix.
- Si la valeur de correction d'exposition dépasse ±2 valeurs par rapport à l'exposition standard, l'extrémité de l'indicateur de niveau d'exposition indique < > ou < > dans le viseur. (Sur l'écran LCD, si le niveau d'exposition dépasse ±3 valeurs, < > ou < > s'affiche.)

Si ISO auto est réglé, le réglage de sensibilité ISO changera selon la vitesse d'obturation et l'ouverture afin d'obtenir une exposition standard. Par conséquent, il se peut que vous n'obteniez pas l'effet d'exposition souhaité.

115

b

b

Canon
Canon EOS 700D mode d'emploi
2013

b

Le manuel d'utilisation distribué avec l'appareil pour débutant Canon 700D emploie une méthode qui place la fonction au cœur de sa logique d'explication. Avec ses 380 pages, le manuel est ainsi prêt à répondre à chaque situation qu'est susceptible de rencontrer l'utilisateur. Le volume d'un manuel est une notion à double tranchant qui peut rassurer ou faire littéralement fuir un utilisateur.
En outre, il faut attendre la 115[e] page avant de pouvoir toucher du doigt des explications à propos des mécanismes de la photographie.

Contenu en un clin d'œil

6 7

Index des fonctions

8 9

b

36 - 37 Canon, extrait, sommaire et index de «Canon EOS 700D, mode d'emploi», 2015

Positionnement et réflexions

c

L'ordre et la morale

La photographie est un scalpel au service de l'Homme, découpant la réalité propre de celui qui la regarde.
Motivées par une société flirtant quotidiennement avec l'image, en plus du marqueur social qu'il représente, de plus en plus de personnes se dotent d'un appareil photographique dit reflex, par frustration de ne pouvoir capter leur propre réalité. Le monde dans lequel nous vivons se compose d'éléments comme le temps, l'espace, la lumière, les sons les odeurs, etc. pouvant être en partie captés par l'appareil photographique en plus ou moins grande quantité. Pourtant, une fois leur nouvel appareil en main, les faits observés sont systématiquement les mêmes ; après une courte période d'apprentissage des manuels et autres vidéos de tutoriels consultées sur internet — neuf fois sur dix —, les gens basculent en modes automatiques, laissant libre cours à l'appareil d'exprimer une réalité dictée par les algorithmes qui les dirigent. Lorsqu'ils sont activés, voilà comment *pensent* les algorithmes de calcul, *je veux voir tous les plans nets sans exception, sans flou de bougé, le tout parfaitement éclairé.*
Quel mal y a-t-il à obtenir une image par un mode automatique me direz-vous ? La déontologie, vous répondrais-je. Demandez donc à un aviateur s'il a toujours le sentiment de piloter lorsqu'il active le pilotage automatique. Quel que soit le domaine dans lequel ils opèrent, les modes automatiques nous débranchent de la réalité et nous spolient en quelque sorte des instants de vie que nous sommes censés diriger. Nous vivons dans une société transpirant l'image,

La photographie est un scalpel au service de l'Homme…

c

où nous sommes amenés à exister à travers de ces mêmes images, perdre cet instinct primaire, qui est celui de diriger sa vie et tout ce qui s'y rapporte est une chose à laquelle je ne pourrais jamais me résigner.
Graphistes, nous sommes devenus designers graphiques. Les choses défilent si vite sous nos pieds que nos cursus changent d'une année à l'autre. Tel un couteau suisse du design, notre métier est aujourd'hui sujet à une mutation constante qu'il advient de prendre en considération le plus tôt possible. En tant que créateurs, nous ne pouvons pas nous laisser dériver à la surface des océans d'un monde automatisé.

Du sens neuf

Les dictionnaires étymologiques présentent la photographie comme un nom formé de l'affixe grec *photo-*, se rapportant à la lumière et *grapho-ie*, se référant à la trace. Deux interprétations sont alors envisageables :
La plus courante, littéralement, *tracer avec la lumière* place cette dernière en position de composante exclusive de la photographie. Cette définition, bien qu'elle ne soit pas catégoriquement fausse, tend à résoudre la photographie à un simple moyen de capter la lumière. À partir de cette vision de la photographie, de nombreuses personnes ont alors développé des schémas de réflexion similaire, si bien que, pour elles, la vitesse d'obturation ou l'ouverture du diaphragme ne contribuent qu'à influer sur l'apport de lumière dans l'appareil. Comme pour la définition, ce schéma n'est pas complètement faux, mais reste incomplet.

…la trace du temps et de l'espace révélée par la lumière.

La seconde interprétation que l'on peut en faire, et celle à laquelle j'adhère est, *la trace du temps et de l'espace révélée par la lumière*. La nuance est subtile, mais elle offre une ouverture de taille dans les schémas réflexifs des personnes qui la comprennent. La place est enfin laissée au temps et à l'espace pour exister en tant que composante par définition de la photographie. L'équilibre, notion si chère à la photographie, est ainsi restauré.

Trois points, c'est tout

À l'image d'un atome composé d'électrons, protons et de neutrons, la photographie comprend elle aussi trois éléments.

Le temps ; qu'il est possible de saisir sur une durée plus ou moins longue, en jouant avec la vitesse d'obturation sur le temps de pose.
L'espace ; qu'il est possible de présenter ou non, en jouant avec l'ouverture du diaphragme sur la profondeur de champ.
La lumière ; qu'il est possible de saisir en intensité plus ou moins forte, en jouant avec la sensibilité ISO du capteur sur la luminosité.

En plus de leurs potentiels respectifs, les trois réunis forment ce que l'on appelle le triangle

À l'image d'un atome […] la photographie comprend elle aussi trois éléments.

d'exposition, où chacun tient une place secondaire en tant que régulateur du flux lumineux. Toute tentative visant à prendre une photographie, en omettant ne serait-ce qu'un des concepts cités plus haut, se solderait par un cliché intégralement noir ou blanc.

Casse-tête japonais

Les quelques cours de photographie que j'ai pu donner jusqu'à maintenant m'ont permis de renforcer mon point de vue sur la question de la pédagogie proposée par les fabricants nippons au travers de leurs appareils. Ce sont les pires machines pour apprendre la photographie et plus généralement prendre des clichés.

Ce qui différencie un appareil professionnel d'un débutant n'est pas le nombre de fonctionnalités, mais la rapidité d'accès par les boutons, à ces mêmes fonctionnalités.

L'appareil photographique souffre d'une image de machine complexe qu'il est difficile d'utiliser. Pour briser cette image, les constructeurs tendent à réduire le nombre de boutons sur leurs produits. De plus, les appareils qui s'adressent aux débutants doivent présenter des fonctions secondaires séduisantes, tape-à-l'œil, pour espérer être vendu.

Le problème est qu'aujourd'hui les fonctions secondaires sont devenues principales aux yeux des néophytes. Initialement cachées dans les menus des appareils, les fonctions secondaires se sont progressivement externalisées par le biais des boutons, ravisant de ce fait la place aux fonctions principales, désormais résignées à n'êtres accessibles que par d'obscurs raccourcis absolument impraticables.

Ce sont les pires machines pour apprendre la photographie…

Travail pratique

D

Vers la réalisation

Personnellement, je souhaite que ce projet permette un rapport simplifié à la pratique de la photographie en se servant des principes fondateurs de l'image photographique.

Les recherches ont été réalisées à l'attention des étudiants en communication visuelle dans le but de faire évoluer leur pratique de la photographie devenue aujourd'hui — pour le design graphique — aussi importante que celle de logiciels de conception.

Le but premier que poursuit ce projet est d'informer les étudiants sur les principes, fonctionnements et mécanismes qui régissent la photographie, cela, afin de leur permettre de produire de la matière avec ce médium — d'une richesse graphique inépuisable — qui n'est que trop peu exploité par les designers graphiques.

Le projet n'exclut pour le moment pas la possibilité d'exploiter des médias tels que le papier, la matière (objet 3D) ou encore le numérique. Une application mobile pourrait par exemple faire office d'intermédiaire entre l'appareil et l'étudiant. Il n'est pas impossible que le projet passe par une réinterrogation de l'appareil photographique.

Quel que soit le média choisi, les données matérielles et techniques que j'ai recueillies me permettent d'ores et déjà de me projeter sereinement dans le travail pratique.

D

Bibliographie

E

Supports analogiques

Agfa, *Guide de la Photographie Numérique, Principes et concepts de base*, Mortsel (Belgique), Agfa Gevaert N. V., 1996, 34 p.

Bryan Peterson, *Understanding Exposure*, New York (USA), Amphoto Books, 2010, 176 p.

Canon, *Canon EOS 700 D, mode d'emploi*, Amstelveen (Pays-Bas), Canon Corporation, 2013, 388 p.

Dan Gookin, *DOS FOR DUMMIES*, Hoboken (USA), John Wiley & Sons, Inc., 1991, 384 p.

Don DeLillo, *Bruit de fond*, Arles (France), Actes Sud, 2001, 470 p.

Festival des arts visuels de Vevey, *Guide officiel du Festival Images 13 septembre — 5 octobre 2014*, Vevey (Suisse), Festival Image, 2014, 288 p.

Fred Ritchin, *Au-delà de la photographie — Le nouvel âge*, Paris (France), Victoires Éditions, 2010, 200 p.

Gilles Deleuse, *L'Image-Temps*, Paris (France), Éditions de Minuit, 1985, 378 p.

Headquarters departments of the army, *The M16A1 Rifle, operation and preventive maintenance*, Washington (USA), 1969, 32 p.

Ibarionex Perello, *Chasing the Light*, Berkeley (USA) New Riders, 2011, 272 p.

E

Mao Zedong, *Máo Zhuxí Yulù*, Pékin (Chine), République populaire de Chine, 1964, 250 p.

M. & V. Boscher, J. Chapron, *Méthode Boscher ou la Journée des tout Petits*, Paris (France), Belin, 1923, 70 p.

Nikon, *Appareil photo numérique D3100 Manuel d'utilisation*, Europe, Nikon Corporation, 2010, 76 p.

Newhall N., Claass A., Nori C., Soulages F., Clayssen J., Mora G., Arrouye J., Fleig A., Wiedmann M., *Les Cahiers de la Photographie 2 — Littérature/Photographie*, Argenton s/Creuse (France), L'Association de Critique Contemporaine en Photographie (ACCP), 1981, 70 p.

Peter Jenny, *Notizen zur Fototechnik*, Zurich (Suisse), Vdf Hochschulverlag Ag, 2009, 210 p.

Polaroid, *Polaroid SX-70 Land Camera Alpha 1*, Concord (USA), Polaroid Corporation, 1972, 36 p.

Robert Curtat, *Dessine-moi un enfant heureux — la pédagogie Freinet : Cent ans de jeunesse*, Lausanne (Suisse), HEP Vaud, 2014, 140 p.

Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris (France), Gallimard, 1980, 200 p.

Rolleiflex, *Rolleiflex 3,5 - 2,8 F, in practical use*, Brunswick (Allemagne), Rolleiflex, 1949, 34 p.

Thierry Fumey, *Technologie de la Photographie*, Neuchâtel (Suisse), Éditions CREME-CIIP, 2011, 410 p.

Supports numériques

DigitalRev TV, *Chase Jarvis, Lego Camera*, [en ligne], 2011, youtube.com/watch?v=wX76k-chflo&spfreload=10, (21:24 minutes)

Jack Herrick & Josh Hannah *WikiHow — How to do anything* [en ligne], 2006, wikihow.com

Nicolas Esposito, *Cadrez-moi — RendezVous-Creation — Nicolas Esposito* [en ligne], 2005, utc.fr/rendezvouscreation/francais/connaissances/outils-pedagogiques/cadrezmoi/files/

Nicolas Esposito, *Déclenche-moi — RendezVous-Creation — Nicolas Esposito* [en ligne], 2005, utc.fr/rendezvouscreation/francais/connaissances/outils-pedagogiques/declenchezmoi/files/

Salman Khan, *Khan Academy* [en ligne], 2006, khanacademy.org

Vitamins, *Out of the box Samsung Tocco*, [en ligne], 2012, vimeo.com/26489936, (2:27 minutes)

Annexes

F

Mr. & Mrs. Rockwell,
How to Learn Photography
2011

kenrockwell.com/tech/how-to-learn-photography.htm

F

People get into photography in two ways.

Most people start by buying a camera, and learning how to use that camera and all its lenses and accessories. Today, people also want to learn How to Use Photoshop.

Far fewer people start in photography by taking pictures, which is the correct way.

Here's the problem: when you start by trying to master camera, lens, Photoshop and computer jockeying, you never finish. Attempting to master all this before just going out and enjoying taking pictures will prevent you from ever having any time to learn about photography itself. Instead of learning photography, you'll spend a lifetime learning about cameras and computers. This makes lots of money for the people selling you all the new cameras and computers you'll think you need, but never helps you make better pictures.

More changes faster in the world of photo gear and computers than any one person can digest. Attempting to master all this, especially an infinitely complex computer program like Photoshop, before you understand why and what you are trying to do with it all in the first place, is the reason most people never get anywhere with their photography.

Regardless of how many cameras you buy, or how many Photoshop and printer profiling classes you endure, the only way to learn is to pay attention to taking pictures, and not to your equipment.

How can this be? Doesn't one need to learn how to use a camera first? Not today.

In the 1950s and before, cameras were all manual. It took a man years to learn how to set everything, and one couldn't turn out repeatably good photos unless one knew all this technical stuff.

Digital cameras today are all automatic. You have to go out of your way to take them off the Auto setting!

Today, the way to learn photography is to focus on your pictures. Take pictures, and only stop to ask why you might want to take your camera off Auto only if you're not getting the results you want.

The reason that taking pictures and paying attention to your subject helps you advance most quickly is because we naturally will alter our technique to get us the results we want. If we know what we want, we naturally will keep asking questions and playing around until we get what we want. No amount of random camera-centered education can possibly lead us down the path to how to get exactly what we need for our own style of shooting.

Every great artist can get what he wants with any sort of tools. He uses the tools he does because they make it easiest for him to get the results he wants. Even with the wrong tools, the result is always what he wants because the artist is driven by what he sees in his mind's eye before the result is rendered in tangible form. The result is always as the artist intends because he keeps working at it until he's done, which means that the final result matches his vision for it.

In photography, that means that no matter what sort of camera you might have, that if you're focusing on the final result, you naturally will figure out how to get there as you go. Let your vision drive you!

If you try to learn everything you can about cameras first, you will waste your time by learning about hundreds of things that probably don't apply to what you want to accomplish. The important thing is that if you aren't driven by your own vision for your photography as you develop, it is unlikely that you will discover the particular aspects of technique that will apply to your work as part of a random attempt at learning everything about cameras.

If you are driven by your love of making pictures, you naturally will do more of what looks good to you, and less of what doesn't. You'll stop and ask questions only when you must, which means you're taking pictures and getting better at what you want to do the rest of the time.

Women are better photographers than men as a whole because women worry about their pictures, and not about their cameras. Men spend lifetimes researching and talking about cameras, which does nothing to advance their photography.

Women and children take pictures because they like them, not because they like playing with cameras. Their natural curiosity leads them to better pictures.

To take great pictures, use whatever you have, and yes, that especially means your cell phone camera, and enjoy. Stop and ask other accomplished photographers and artists (not online experts or camera-club junkies) for input only as you need it. Someone's apparent knowledge of camera model numbers and technical fluff is irrelevant to photographic ability. Before taking anyone's advice, be sure that they have a portfolio loaded with the sort of photos you want to make. Otherwise, they are just tech-talking turkeys, and the Internet is overloaded with these guys.

Keep following your own natural direction in photography, and the technique will follow. Stop and ask for help when you need it, but don't ever let yourself get hung-up on technology for its own sake. Explore technology only when needed to accomplish something deliberate, otherwise, equipment just gets in the way.

If you can't achieve the result you want, don't ask what most people ask first, which is "what do I buy now?" Instead, ask yourself "how do I use what I have to make this happen?"

Guess what: if you can't answer "How do I use what I have?," no matter how much stuff you buy, you'll never get the photos you want.

As over 40 years of my own experience has taught me, I could have accomplished just about anything using the first simple camera I ever had. Sadly, I let myself get distracted by buying more equipment, and I never got better for the next 20 years!

Always ask how to do something with what you already have. Never talk to a camera store or a photo hobbyist, whose answer will always be to buy more equipment. To these guys, buying more gear is an easy way to kick the problem down the road like a politician, and never address the core issue, which is how to take a great picture.

Focus on your subject, your image and your photography, and the technique will follow. Focus on cameras, lenses and software, and the only thing to follow will be buying more cameras, lenses and software.

F

Le texte des Rockwell est un des seuls qui traite des premiers rapports qu'un néophyte peut avoir avec son appareil. Il amène un point de vue sensiblement différent du mien sur certains points qui viennent enrichir la réflexion.

Jérémie Dru,
Photographier l'ailleurs
Le temps imaginaire n°3, 2014

le-temps-imaginaire.fr/archives/no-3-interpretations/chronique-du-lien/article/photographier-l-ailleurs

F

Jérémie Dru est photographe, architecte et membre du collectif Gvng. La pratique photographique qu'il se propose d'éclairer ici est une recherche sur le possible et le réel des lieux que nous habitons. Une manière de concevoir l'instrument de captation qu'est l'appareil photographique à partir d'une lecture personnelle de la physique quantique. La photo devient alors l'outil d'une interprétation ouverte du monde.

L'impression d'instantané se dégageant des photographies est trompeuse : le principe même de la photographie est de capturer de la lumière durant un intervalle de temps plus ou moins long. L'évolution des techniques de la photographie a tendu à raccourcir l'intervalle de temps nécessaire à fixer une image visible et à se rapprocher de plus en plus de la capture d'un instantané mais une photographie reste malgré tout la capture de la lumière dans un espace donné durant un temps donné.

Cette particularité de la photographie laisse une certaine latitude à l'interprétation du photographe, qui peut déformer le réel mais aussi tenter de s'extraire de sa subjectivité pour donner à voir des scènes qui ne semblent pas exister.

Au début du XXème siècle, la mécanique quantique, qui régit l'infiniment petit (à l'échelle atomique et subatomique) et la relativité générale, qui régit l'infiniment grand (à l'échelle des astres) commencent à mettre en évidence que les lois qui sous-tendent l'univers ne sont pas toutes perceptibles avec nos yeux, et qu'elles peuvent rentrer en contradiction avec des certitudes profondément ancrées dans notre corps.
Ainsi, il est très difficile de se représenter que le temps puisse se dilater ou se contracter sous l'influence de la gravité ou que l'incertitude intrinsèque aux lois de la physique quantique puisse engendrer une infinité d'univers parallèles (ou du moins d'univers divergents).

Le temps n'est pas une droite qui file sans jamais se retourner. « Le futur existe déjà, le passé existe encore. » [1] Quant à notre univers, il n'est qu'une version d'une multitude d'univers possibles. « L'univers ne suit pas une existence ou une histoire unique mais toutes les versions possibles de l'univers coexistent simultanément au sein de ce que l'on appelle une superposition quantique » [2].

Notre connaissance du monde est limitée par le prisme de notre perception. Selon Stephen Hawking, « on ne peut extraire l'observateur – nous en l'occurrence – de notre perception du monde, car celle-ci est créée par nos organes sensoriels, et notre façon de penser et de raisonner. Notre perception n'est pas directe, elle est construite à travers la lentille qu'est la structure d'interprétation de notre cerveau ».

La photographie permet la capture d'un espace-temps malléable : on peut aller à l'encontre de cette volonté du photographe de retranscrire fidèlement le réel en fragmentant les espaces saisis et les temps d'exposition non nécessairement linéaires sur une seule photographie. La photographie devient alors la technique artistique sans doute la plus à même d'évoquer ces théories scientifiques qui bouleversent la perception de notre environnement.

F

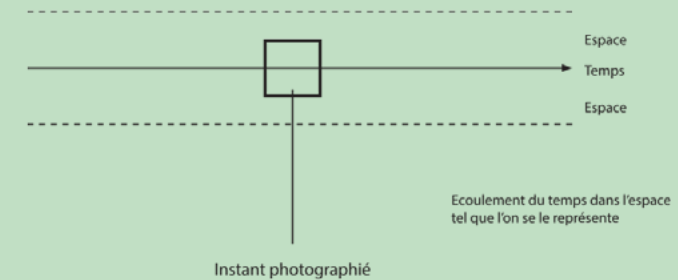
Faire apparaître des lieux imperceptibles, confondre des espaces dans une même portion de temps, devient alors un jeu pour le photographe qui ne cherche plus à représenter le réel, mais le possible. Se détacher de l'image que l'on fabrique avec notre corps, s affranchir du prisme qui nous sert à interpréter notre environnement, que l'on perçoit comme statique, pour le faire entrer en résonnance à travers des superpositions intentionnelles ou pas d'univers. On pourrait dire du photographe qu'il rêve ou fantasme son environnement, lui ne cherche qu'à entrevoir la quintessence de ce qui l'entoure.

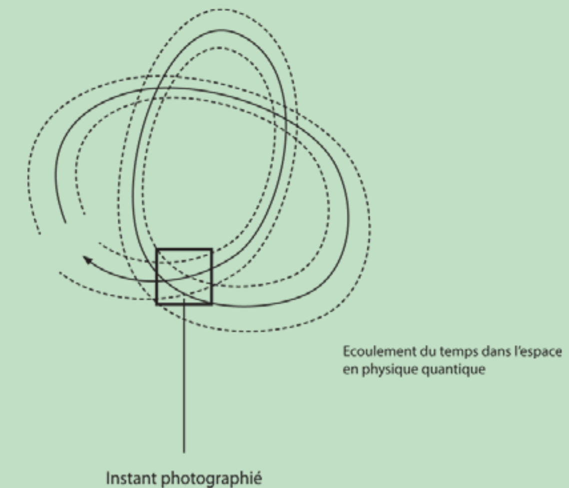
Des scientifiques ont découvert que de la lumière issue du Big Bang voyageait dans l'univers, ce qu'on appelle le rayonnement fossile. En l'étudiant, ils ont pu percevoir les premiers instants de l'univers. Comme le rayonnement nous offre une trace des premiers moments de l'univers, l'appareil photo permet d'entrevoir les traces d'une ville qui a existé, existera ou n'existera peut être jamais.

Tel Italo Calvino évoquant dans ses villes invisibles des traits caractéristiques de villes imaginaires pour symboliser la ville véritable, le photographe échafaude des superpositions oniriques pour suggérer les principes ineffables administrant notre monde.

[1] Théorie de la double causalité de Huw Price

[2] Stephen Hawking et Leonard Mlodinow
Y a-t-il un Grand Architecte dans l'Univers ?
Paris, Odile Jacob, 2011





F

F

Le texte de Jérémie Dru apporte une dimension nouvelle à la conception linéaire qu'on peut avoir de la photographie.

Nancy Newhall,
La légende : L'inter-relation des mots et de la photographie
Les Cahiers de la photographie, 1981

F

La légende : L'inter-relation des mots et de la photographie

Nous publions cet article pour la première fois dans une traduction française, afin de montrer un exemple de réflexion à l'état premier, sur les rapports entre le verbal et le photographique. Dans cet article, paru en 1952 au sommaire du numéro 1 de la revue américaine «Aperture», Nancy Newhall fait preuve d'une intuition souvent juste, qui anticipe sur des développements théoriques plus récents. Sa conception globalisante de l'acte photographique et de l'acte de lecture mérite mieux qu'un simple regard historique.

Nous remercions Beaumont Newhall, pour son aide amicale, et pour nous avoir autorisé à publier ce texte, dont les quelques coupures que nous nous sommes permis de pratiquer (pour des raisons de place) sont sans effet sur l'ensemble.

Peut-être que l'ancien pouvoir des mots à signifier est mort, et qu'une nouvelle signification par l'image prend naissance. Peut-être que la page imprimée disparaîtra, et que nos documents seront conservés sous forme d'images et de sons. Peut-être figure-t-elle à l'état embryonaire, et par la vertu de principes que nous découvrons et appliquons progressivement à travers les évolutions successives de la photographie, le moyen grâce auquel nous communiquerons durant les quelques mille années à venir.

On ne nous a pas encore appris à lire les photographies comme nous lisons les mots. Seuls quelques uns d'entre nous –photographes, éditeurs– sont entraînés à lire la photographie dans sa pluralité de sens. Cependant, de plus en plus de photographes découvrent que le pouvoir de la photographie jaillit d'une source plus profonde que celle des mots : la même que celle de la musique. Dès notre naissance nous commençons à réaliser que les formes, les sons, les lumières et les textures ont un sens. Bien avant que nous n'apprenions à parler, sons et images font partie intégrante du monde dans lequel nous vivons. Toute notre vie durant, ce monde-là est plus immédiat que celui des mots, mais aussi plus difficile à articuler. La photographie, reflétant ces images avec une précision surprenante, évoque leurs associations et emporte instantanément notre conviction. L'art du photographe consiste à utiliser ces connotations, comme le poète utilise celles des mots, et le musicien celles, tonales, des sons.

Le nombre de ceux pour qui les très grands photographes parlent un langage au-delà des mots ne cesse de croître. Mais la plupart d'entre nous avons encore besoin d'un support verbal pour appréhender leurs photos. Et il peut arriver que la photographie la plus explicite ne révèle pas à l'œil exercé du rédacteur en chef ou de

l'historien l'endroit précis où le jour ou elle a été prise. En conséquence, l'association mots/photographies est devenu un medium influençant de façon déterminante notre mode de pensée et, dans la nouvelle écriture photographique, le développement le plus significatif jusqu'à maintenant, réside dans la légende.

Qu'est-ce qu'une légende ? Le mot lui-même est vieux, mais, dans son nouvel usage photographique, il est si neuf qu'il n'a pas encore accédé aux dictionnaires. Dans le glossaire de l'ancien journalisme, la légende était le «chapeau», ou le titre placé au-dessus de l'image, et ce que nous appelons maintenant la légende (the *caption*), était connu –les auteurs de légende en apprécieront le mordant– sous le nom de *«cutline»* (1).

En quoi la légende diffère-t-elle du titre et du texte ? Comment se situe-t-elle par rapport à eux ? Comment influence-t-elle la photographie, et quelles sont ses formes contemporaines ordinaires et ses potentialités futures ?

Commençons par ce qui est connu de tous. Proposons ensuite d'ajouter quelque chose ressemblant à ce qui suit aux définitions retenues par les dictionnaires.

TITRE : Les éléments permettant d'identifier le sujet de la photographie et ses coordonnées spatio-temporelles. Le titre est figé, et n'a aucune signification, détaché de sa photographie.

LÉGENDE : Information donnée brièvement, n'occupant généralement pas plus de 4 lignes, qui accompagne une photographie, et enrichit notre compréhension de l'image, influant souvent sur ce que nous en pensons. La légende a un effet dynamique ; elle développe l'information du titre en un «pourquoi» et «comment», suivant une chaîne active. Elle utilise les connotations des mots pour renforcer celles de la photographie. Détachée de celle-ci, elle perd la moitié de son sens.

TEXTE : énoncé à dominante littéraire, accompagnant une série de photographies, et donnant des informations sur le thème et ses arrière-plans, qui ne sont contenues ni dans la photographie, ni dans les légendes. Le texte constitue un ensemble verbal complet et autonome, quelque soit le degré du lien le reliant à la photographie.

Il existe au moins quatre formes de légendes :

LA LÉGENDE ÉNIGME : En général, constituée par une phrase détachée du texte, et placée sous une seule photographie. La séquence d'intérêt se déroule ainsi : l'œil est attiré par la photographie, puis par la légende. L'observateur, agacé, est contraint de retourner, avec armes et bagages, à l'article qui s'y rapporte. C'est dans le *Time* que l'on trouve ce type de légende, dans sa pureté classique.

Puis il y a la LÉGENDE EN MINI-ESSAI. Elle aussi accompagne généralement une seule photographie, et forme avec celle-ci un tout complet et indépendant. Les rubriques de *Life*, du type *«Image de la semaine»* et *«Que trouve-t-on dans une photographie ?»* en donnent un exemple. C'est probablement la forme la plus ancienne de la légende ; elle existe depuis les bas-relief de Babylone et les peintures murales égyptiennes.

La LÉGENDE NARRATIVE est, bien sûr, la forme de légende la plus répandue de nos jours. Elle est familière à chacun, grâce au photo-journalisme. Elle attire l'attention, dans les magazines, sur la photographie, commençant généralement par une phrase accrocheuse en gros caractères, mettant ensuite en récit ce qui se passe dans la photographie, et terminant par un commentaire. Dans le reportage en récit-photo, elle est utilisée comme un pont entre le texte et la photographie.

La LÉGENDE AMPLIFICATRICE apparaît comme la forme la plus neuve surgie pour répondre à un besoin nouveau. Elle n'expose ni ne raconte un quelconque aspect de la photographie ; elle saute par-dessus les faits, ajoutant une dimension nouvelle. Elle combine ses propres connotations avec celles de la photographie, produisant ainsi une image nouvelle dans l'esprit du spectateur, image parfois totalement inattendue, qui n'existe ni dans les mots, ni dans les photographies, mais seulement dans leur juxtaposition. On en trouve un très bon exemple, et des premiers, dans la *Révolution Surréaliste*: la photographie montre trois hommes penchés au dessus d'une bouche d'égout, et on peut lire la légende suivante : *«La prochaine chambre»*. A vrai dire, la *légende amplificatrice* est peut-être l'une des formes rares et fantastiques que ces explorateurs intrépides, les surréalistes, ont apprivoisée pour nous. On en trouve de récents exemples dans la kyrielle de livres d'animaux à la mode, où les fragments de conversations transforment les photographies d'animaux en des conduites humaines burlesques et bien observées... La *légende amplificatrice* est déjà parvenue à ce qui semblait impossible : donner le moyen d'appliquer la vivacité de l'esprit et la pénétration de l'humour à un médium aussi essentiellement tragique que ce qu'il reflète, et être capable d'enregistrer aussi bien les pathétiques efforts pour être drôle, que l'humour au cœur de la tragédie.

Les deux premières formes, *la légende-essai* et la *légende-énigme*, sont plus littéraires que visuelles dans leurs buts et dans leurs techniques. Les légendes *narratives* et *additives* impliquent, elles, une multitude de problèmes, à l'intérieur du nouveau langage de l'écriture photographique.

La LÉGENDE NARRATIVE appartient au journalisme, et le journalisme est un art collectif. Le rédacteur en chef, l'écrivain, le photographe, le directeur artistique, l'éditeur, et de façon surprenante, le public, participent tous à la production d'un reportage. La question cruciale est : «Qui doit écrire quoi, et comment ?» Car la légende influe vraiment sur la photographie. John R. Whiting, dans son livre *Photography is a language* (1946), souligne que *«c'est la légende qui nous fait passer d'une photo à une autre. Et c'est bien souvent de la légende dont on se souvient lorsqu'on veut parler à quelqu'un d'une photo de magazine»*. La légende peut attirer notre attention sur un détail et nous faire ignorer les autres. Elle peut être tellement orientée que des légendes différentes peuvent, à partir d'une même photo, nous faire éprouver de la rage, de la tendresse, de l'amusement ou du dégoût. Chacun se souvient comment les photographies des dossiers de la Farm Security Administration, faites pour

provoquer notre active sympathie face à l'une de nos grandes tragédies, furent détournées par les Nazis, pour convaincre les Européens que tous les Américains étaient aussi indigents que les pauvres fermiers de l'Oklahoma... Encore une fois, lorsque le public lui-même est manipulé, la légende, elle aussi, prend un sens différent...

L'ennui essentiel, avec les légendes (au dire des rédacteurs en chef et des écrivains), commence avec le photographe. Celui-ci tend à obtenir une photo si expressive qu'elle puisse se passer de mots. En fait les rédacteurs en chef et les écrivains le soupçonnent de considérer les mots comme une nuisance. Prenons le cas du reporter-photographe. Après d'être jeté au cœur d'un drame ou d'une catastrophe, après des contorsions acrobatiques de l'esprit et du corps pour parvenir, d'une façon ou d'une autre, à condenser la situation en une image unique, ou du moins à en extraire un aspect pathétique, le voici se précipitant développer son film et, 5 minutes après, déposer une épreuve séchée sur le bureau du rédacteur en chef. Et il devrait maintenant s'asseoir devant une machine à écrire, pour en indiquer les coordonnées essentielles ? Le reste de l'équipe servirait-il à la décoration ?... Il y a le travail du «vers à soie», ainsi nommé par Cartier-Bresson, et qui consiste à charger l'appareil, prendre des photos et le décharger, à consigner les données techniques, mettre le tout dans un avion en partance pour New York, et n'apprendre que trois semaines plus tard, lorsqu'on est à des milliers de kilomètres du sujet photographié, que la photo est ratée. Et, finalement, il y a le plus beau cliché de sa vie, développé et tiré par le laboratoire du magazine sur un contact, avec sept autres, vu à la hâte par un rédacteur en chef, recadré en dépit du bon sens et utilisé accessoirement comme illustration de bas de page.

Si l'on prend l'affaire à rebours, on voit clairement les difficultés que peut causer un photographe à son rédacteur en chef ou à l'écrivain s'occupant du texte et des légendes. Il faut d'abord mettre la main sur le photographe, et faire qu'il prête une oreille sympathique à la nécessité de rajouter du texte. Le rédacteur en chef ou l'écrivain ont leurs propres malheurs. Selon Al Hine, dont l'article *«Look, Jack, I'm busy»* parut en décembre 1951 dans le *American society of magazine Photographer News* : *«En premier lieu, lui (l'écrivain), est engagé dans un combat d'arrière-garde pour la défense de la littérature et du mot écrit. Deuxièmement, il est fréquemment empêtré avec ses supérieurs dans une discussion sur le rôle de la légende elle-même et de sa dimension. Enfin, il subit un terrorisme perpétuel, des attaques sur son flanc, des raids surprise, et une guerre des nerfs de la part des photographes. Ceux-ci considèrent que toute information autre que : «Quelque part du côté de Biloxi...» n'est qu'élucubration débile de fantaisistes en chambre... La légende devient alors un accessoire de l'image, au lieu d'être un ensemble rédigé, fait pour aider la photographie, et réciproquement. Notre héros, l'écrivain, découvre qu'il n'a pas plus d'importance qu'un compositeur-typographe. Ses légendes sont remplacées autoritairement par des titres en caractères gras, courts, à l'emporte-pièce, conduisant tout droit aux onomatopées de bandes dessinées, du genre : WHAMM ! WOOSH ! ZOWIE ! et autres.»*

Il n'est pas étonnant de retrouver dans la plupart des reportages les marques de cette confusion. Le miracle se produit lorsque, de ce marasme, naît un reportage remarquable. Ainsi dans le *«Nurse Midwife»* de W. Eugene Smith (*Life*, 3 décembre 1951) les photographies, les mots et leur agencement semblent aller de soi, et être indissociables les uns des autres. Les mots constituent un prolongement si sensible des photographies, et leur construction est si transparente, que nous sommes là, avec ces gens, les observant de nos yeux et de notre cœur.

Life a publié en 4 versions différentes une autre série extraordinairement poignante de Smith, son *«Spanish Village»*. Une comparaison entre elles éclaire certains aspects des valeurs et fonctions relatives aux légendes. La première version s'étendait sur 5 doubles pages (*Life*, 9 avril 51), la mise en page aérée et la tranquille concision des textes et des légendes permettait la pleine expression des photographies. Puis, sur les 150 photos réalisées par Smith, *Life* en choisit 8 de plus, pour une publication de prestige, présentée sous forme de dépliant, le texte figurant au verso de la couverture, les photos non accompagnées de titres ou de légendes. Si l'on compare ces 8 photos, qui n'étaient pas utilisées lors de la première publication, avec celles qui l'ont été, un fait retient notre attention : les photographies sélectionnées en premier étaient généralement incomplètes sans légendes, alors que les 8 autres se passaient fort bien de titres et de légendes. Ceci jette une lumière nouvelle sur le grief éternel du photo-journaliste, à savoir que son meilleur matériau est rarement, sinon jamais, bien utilisé. Néanmoins, de toutes celles que j'ai vues, les 3 meilleures photos apparurent dans la première publication. La *«Guardia civil»* avait le meilleur emplacement en double page, *«The Threadmaker»* devenait un important bas de page, et *«The Mourners»* occupaient une double page entière. Puis cette dernière devint l'inducteur d'un essai du type *«Qu'y a-t-il dans cette photo ?»*. L'écrivain tentait vraiment de nous impliquer dans la photographie, mais celle-ci parlait avec plus de force que les mots. Finalement, dans la mémorable exposition organisée par *Life*, ces 3 photos prédominantes furent présentées seulement flanquées de leur titre. Et *«The Threadmaker»* prenait là toute sa dimension, d'abord villageoise au travail, accédant ensuite à une image éternelle, qui vous hante, comme les *«Trois Parques»* de Michel-Ange.

La principale leçon à tirer de tout cela, c'est qu'une grande photographie survit à n'importe quels mots qui lui sont fortuitement attachés, tout comme un grand livre survit à plusieurs tentatives d'illustration.

Pour réaliser son *«Spanish Village»*, Smith fit de longues lectures et de longues observations, longtemps avant que de photographier. En d'autres termes, il a travaillé en artiste et en professionnel. Si les problèmes du photo-reportage commencent vraiment avec le photographe, la solution paraît alors évidente : faites-les-lui résoudre lui-même. Lorsqu'il photographie, à portée de main et à l'état brut gisent les matériaux nécessaires au texte et aux légendes. Le photographe connait la situation à la fois de l'intérieur et de l'extérieur,

devant être des 2 côtés pour prendre la photographie. Il a souvent du langage un sens très vif, bien qu'immature et peu exercé. Et la spontanéité de ses phrases, enchâssées dans le fatras de ses notes, exprime une expérience de façon beaucoup plus succinte que les meilleures réflexions d'un écrivain, parfois loin de l'événement. Personne n'est davantage concerné par son propre travail mieux que le photographe. Jusqu'à ce qu'il voit ses négatifs, et les tire sur papier, il se sent à moitié aveugle. Pourquoi ne pas lui abandonner l'entière responsabilité du reportage-photo dès son stade initial ? Qu'on lui laisse le temps de concevoir et de réaliser son travail pleinement. Qu'il esquisse le contenu des pages consacrées au sujet qu'il traite. Le rédacteur en chef, l'écrivain, et le directeur artistique recevront un objet global, quoique grossier, qu'ils poliront et perfectionneront, au lieu d'un puzzle à monter ensemble. Suggérez celà au rédacteur en chef le plus sympathique, et vous avez toutes les chances pour qu'il se tourne vers vous l'air surpris : «Le photographe ? Responsable de son texte ? Quelle idée !...»

Pourtant, en laissant au photographe le défi de l'entière responsabilité de son travail, l'éditeur permet au medium de se développer, et lui-même s'évite de vivre dans les affres.

Toutefois, la résistance du photographe au langage mérite un examen plus approfondi. Les meilleurs photographes ne sont pas épargnés, et cela, chez eux, relève presque de l'instinct. Stieglitz, par exemple ne tolérait qu'un simple titre pour accompagner ses photos. En vérité, le photographe trouve à redire au langage seulement lorsque celui-ci détourne de la photographie ce qui est déjà exprimé, ou le répète. Pour de plus en plus de photographes ou de spectateurs, certaines photographies, redisons-le, se passent de mots, car elles parlent un langage plus immédiat.

LA LÉGENDE ADDITIVE

Quel genre de photographie a donc besoin d'une légende ? De toute évidence, celle qui, généralement ou spécifiquement, relève du type documentaire, là où le photographe est d'abord un témoin, et secondairement un créateur. Lorsque la photographie exprime pleinement son sujet, elle se passe de titre. Quand elle transcende ce qu'elle représente, n'importe quels mots deviennent un peu absurdes. De telles photographies, bien sûr, existent dans n'importe laquelle des multiples branches de la photographie, de l'instantané au cliché scientifique. Elles sont parfois purement fortuites. Plus souvent, elles figurent la conjonction heureuse de l'actualité et d'une personnalité. Lorsqu'un seul homme produit un ensemble d'images dont la force ne peut être attribuée ni au hasard, ni à l'événement fortuit, nous le nommons «photographe créateur»; il a maîtrisé son medium.

Que se passe-t-il, alors, lorsqu'on omet la légende et le titre ? Des cris d'épouvante s'élèvent parmi ceux qui se sentent perdus sans support verbal, ou parmi ceux qui sont trop impatients pour lire quelque chose de plus long qu'une légende. En réalisant *«Time in New England»*, Paul Strand et moi-même avons développé une autre

utilisation du texte et des photographies. Nous avons délibérément relégué les titres qui, de toute façon, ne représentaient que des aides référentielles, dans la table des matières, au début du livre. Un lecteur, protestant contre ce système, écrivit chaque titre sous la photographie correspondante, jusqu'à ce qu'il découvre que la pagination figurait aussi dans la table des matières. David Douglas Duncan omit jusqu'aux titres mêmes de son *«This is War»*, soulevant une tempête de protestations. Ceux qui trouvaient à redire à l'absence de titres chez Strand étaient courroucés de ne trouver aucune identification dans tout un livre de photographies «journalistiques», consacré à la guerre de Corée. *«Modern Photography»* vola au secours de Duncan, demandant en effet : *«Ces images-là, pourquoi ne voulez-vous pas les lire ?»* Duncan, qui se proposait de décrire plutôt la guerre que les fluctuations d'une campagne, écrivit de Tokio : *«Votre revue est la première à essayer de comprendre. Comme vous le soulignez, il n'y a aucune différence entre une colline et une autre... un homme ou son frère. C'est chacun de nous qui sommes en armes, en première ligne, pour un combat sans gloire. C'est une histoire, et en tant que telle, on doit la lire d'un bout à l'autre. Je pensais que ça sauterait aux yeux...»* Ceci fait ressortir le curieux clivage de notre savoir-lire. Certains d'entre nous, même parmi les critiques, ne lisent ni ne se cherchent par eux-mêmes. En observant les gens regarder *«Time in New England»*, je remarquais que les «visuels» sautaient d'une image à l'autre, puis revenaient au texte, alors que les «littéraires» parcouraient le texte, ignorant complètement les photos. Ceux qui appréhendaient les deux en même temps, et pour qui un medium était aussi clair que l'autre, pouvant suivre une séquence dans l'ordre où elle était conçue, étaient rares. Toutefois, lire *ensemble* texte/photographie, de telle sorte qu'ils ne fassent qu'un, paraît difficile de prime abord, parce que cette forme ne nous est pas familière ; tout comme lorsqu'on écoute une musique étrange, l'étrangeté disparaît bientôt, laissant seulement subsister la musique.

Wright Morris, dans son premier livre, *The Inhabitants* a éliminé les titres pour écrire l'équivalent verbal de ses photographies, et tenter de relier la narration en une légende. Le livre fut salué par la critique comme étant le premier ouvrage combinant texte/photographies en un ensemble conçu par la même personne. Mais il demeura surtout comme une courageuse tentative, plutôt qu'un essai réussi. Le temps et la concentration sont deux facteurs déterminants du livre et du film. On perd le fil de la narration à tenter de comprendre l'image, deux ou trois paragraphes condensés à lire, et leur relation à mettre à jour, avant que de tourner la page...

Dans la légende additive, le principe décisif repose sur l'indépendance, et *l'interdépendance* des deux mediums. Les mots ne rabâchent pas ce que dit la photographie, celles-ci n'en sont pas des illustrations. On reconnait ainsi à chacun sa propre potentialité. Archibald McLeish ne dit pas autre chose lorsque, écrivant *Land of the Free* il décrit celui-ci comme *«un livre de photographies illustré par un poème...»* Dans cet ouvrage, le poème constitue ce que Mac Leish appelle une *«piste sonore»*, la légende additive étant utilisée

de telle façon que le lecteur puisse avoir l'impression d'entendre le monologue intérieur des personnages pris en portrait...

Dorothea Lange, qui réalisa la plupart des images utilisées dans *Land of the Free* le fit *«avec une aussi bonne oreille que son œil était bon»* comme l'écrit son mari et collègue, le sociologue Paul Taylor. Elle se mit à l'écoute des gens qu'elle photographiait, reproduisant leurs paroles sous leurs visages ; cette technique directe et d'une simplicité étonnante apparaît avec peut-être encore plus de force dans les premiers reportages qu'elle et P. Taylor soumirent aux agences gouvernementales, avant de réaliser leur livre, *An American Exodus*, (1939), dans lequel typographie et mise en page ne sont pas fidèles à leurs intentions. Mais dans *Land of the Free*, la légende additive atteint à une dimension tragique.

Summer's children de Barbara Morgan (1951), est, de tout ce que j'ai vu, la plus créative intégration des images, du texte et de la mise en page. Peut-être cela provient-il de ce que, dans ses moindres détails, tout est fruit de son expression personnelle. Non contente de photographie, d'écouter, d'écrire le texte et d'assembler le tout, elle a pris en charge le choix du format, la mise en page et la typographie. Elle recadra et choisit le format de chaque photographie, jusqu'à que celle-ci, telle une note de musique, soit en claire relation avec l'ensemble et la partie. La construction de la mise en page met en valeur les tensions dynamiques, les rythmes et l'ambiance propres à chaque image. Le texte, par sa liberté d'expression, a peu d'équivalents dans l'édition de livres photos. Ici, la légende additive s'utilise comme un fil conducteur, appaisant selon les besoins. Un titre peut servir de pivot à une double page, ou de plate-forme pour plusieurs. Une phrase appartenant à un enfant évoque des harmoniques dans notre propre conscience. Beaucoup de doubles pages se passent de texte pour confier le message aux photographies seules et, dans une section du livre, de petites photographies d'enfants agrémentent visuellement leurs chants ou leurs comptines.

A ce niveau, la légende additive fonctionne comme un nouveau medium dont les potentialités semblent à peine explorées, comme un continent reconnu d'un bateau.

En résumé, il apparaît qu'un langage d'images neuf évolue sous nos yeux , conjointement à une nouvelle utilisation des mots. Apparaissent maintenant des photographies parfaites sans mots, comme, depuis des milliers d'années des livres réussis se passent d'images. Quand se rencontrent les deux mediums, leur mutuelle complémentarité s'impose pour n'en pouvoir former qu'un. Cela nécessite aussi, pour l'œil, leur claire configuration visuelle, quand parlent les mots, et que ce qui est entendu trouve mesure et cadence dans ce que l'œil voit. Nous sommes à peine au début. La photographie est un medium tout jeune, et ceux qui le travaillent en sont encore les pionniers.

Nancy Newhall.
(traduction : Françoise Mora)

(1) Il n'y a pas d'équivalent français. (N. du T.)

F

Le texte de Nancy Newhall présente une photographie ouverte et un dialogue permanent avec d'autres pratiques, comme celle de l'écriture. La lecture de ce texte déclenche, au fil de ses lignes, de multiples réflexions à propos de la photographie.

Chase Jarvis,
Cheap Camera Challenge
2011

youtube.com/watch?v=wX76k-chflo&spfreload=10

F


LEGO

Cette image est extraite d'un jeu proposé par la chaîne Youtube *DigitalRev TV* où le but est de tirer le meilleur parti d'une situation délicate avec un appareil photo de moindre qualité.

Quelle que soit la situation, chaque photographe professionnel s'en sort grâce à ses notions des principes et mécanismes de la photographie et non grâce à sa connaissance de l'appareil.

Remerciements

Je tiens à adresser mes sincères remerciements à l'ensemble des professeurs de la HEAD et plus particulièrement à Aurélie Petrel, Baptiste Coulon, Dorothée Baumann, Florence Marguerat, Jérôme Baratelli, Martine Anderfuhren, Myriam Poiatti, Pierre-Alain Giesser, Rebecca Bowring, Sandra Pointet et Stéphanie Gygax qui ont participé d'une manière ou d'une autre à l'élaboration de ce travail.

De plus, je souhaite remercier du fond du cœur ma petite maman pour la relecture et correction du document ainsi qu'Eugénie pour le soutien et l'amour qu'elle m'a témoigné tout au long de la réalisation de ce travail.

Ideal Quality MG28 amande FSC 80g/m²
S-Line Tannengrüne FSC 90g/m²
Tatami Natural FSC 115g/m²
Tatami Natural FSC 200g/m²

Euclid Flex, SwissTypefaces
Sabon, Linotype-Hell AG

Relecture : Carole Salhi
Impression : HEAD — Genève

Février 2015

Impressum

